

عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

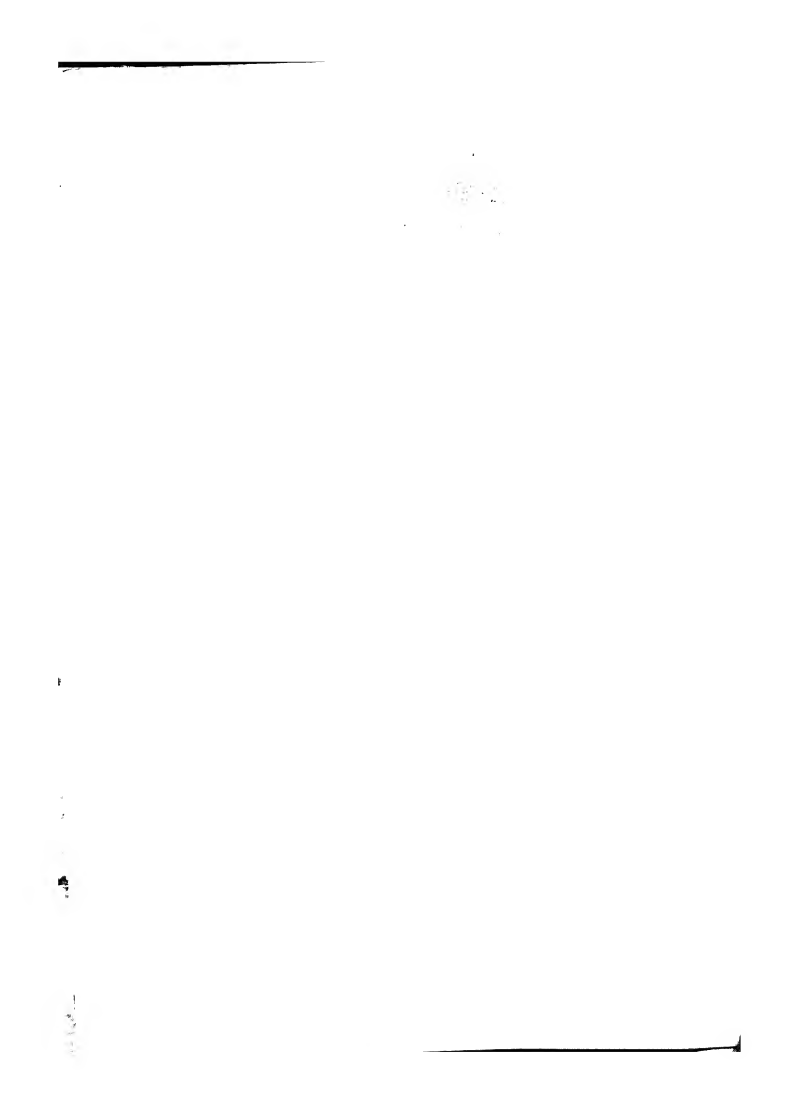
المجلد الخامس والعشرون - العدد الأول - يوليو / سبتمبر ١٩٩٦

الفنون في العالم العربي: قضايا وإشكاليات

- أزمة الكتابة المسرحية العربية
- ازدواجية الأنا - الآخر، والبحث في تقنية الممثل العربي
- المسرح العربي والبحث عن صورة الذات في صورة الآخر
- دينامية التلقي لدى المخرج والممثل
- الاعتراض التكنولوجي في مدينة بلا عقل، دراسة تحليلية مقارنة

آفاق نقدية

- التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة
- الاتجاه الاستشراقي في الشعر الحديث
- المستشرقون ودراسته العروض العربي
- شعر السميصر (أبي القاسم خلف الإبيري)
- أوجه قصور وأغلاط في تأريخ الفكر الحديث





General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

عالم الفكر

مجلة دورية مُحَكَّمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد الخامس والعشرون - العدد الأول - يوليو / سبتمبر ١٩٩٦

رئيس التحرير : د. سليمان العسكري

مستشار التحرير : د. عبدالمالك التميمي

هيئة التحرير : د. تركي الحميد

د. خالدون النقيب

د. رشاحمودة الصباح

د. محمد جابر الأنصاري

د. محمد رجب النجار

مديرا التحرير : نوال المتروك - عبدالسلام رضوان

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

مجلة فكرية محكمة، تهتم بنشر الدراسات والبحوث المتسمة بالأصالة النظرية والإسهام النقدي في مجالات الفكر المختلفة.

قواعد النشر بالمجلة:

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية:

- ١- أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره.
- ٢- أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.
- ٣- يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة و ١٦,٠٠٠ ألف كلمة.
- ٤- تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
- ٥- تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري.
- ٦- البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- ٧- تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

● الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم.

ترسل البحوث والدراسات باسم: الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: ٢٣٩٩٦ الصفاة ١٣١٠٠ الكويت - فاكس: ٢٤٣١٢٢٩.

المحتويات

٣	الفنون في العالم العربي: قضايا وإشكاليات
٩	أزمة الكتابة المسرحية العربية د. نديم معلا
٢١	ازدواجية الأنا - الآخر، والبحث في تقنية الممثل العربي د. صالح سعد
٤٧	المسرح العربي والبحث عن صورة الذات في صورة الآخر د. مشهور مصطفى
٦٣	دينامية التلقي لدى المخرج والممثل د. نوال بنبراهيم
	الاغتراب التكنولوجي في مدينة بلاعقول
٩٥	دراسة تحليلية مقارنة د. أحمد العشري

آفاق نقدية

١١٧	التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة د. سمحة الخولي
١٣٣	أوجه قصور وأغلاط في تأريخ الفكر الحديث د. عزت قرني
١٦٣	الاتجاه الاستشراقي في الشعر الحديث د. عبده بدوي
١٨٧	المستشرقون ودراسة العروض العربي مسلك ميمون
٢٠٧	شعر السمسير (أبي القاسم خلف الإلييري) بنون الزاكي

في الذكرى السادسة للثاني من أغسطس

الحركة الاستراتيجية العسكرية للعراق

٢٣٥	في العصر الحديث: إيران أم الكويت أحمد عبدالحليم
٢٨١	عاصفة الصحراء والنظام العالمي الجديد د. وسام عبدالعزيز فرج

تمهيد

«الفنون في العالم العربي . . قضايا وإشكاليات» هو العنوان العام لأربعة محاور تطمح الدراسات والأبحاث المتضمنة فيها إلى تعزيز الإسهام النقدي النظري الراهن في التعامل مع الإشكاليات والقضايا النوعية للإبداع العربي المعاصر في عدد من تجلياته الرئيسية ممثلة في المسرح ، والسينما ، والفنون التشكيلية ، والعمارة والموسيقى .

ولن نقف محاولة الإسهام النقدي النظري لدراسات تلك المحاور الأربعة - وأولها منشور ضمن صفحات هذا العدد وخصص للمسرح - عند حدود البحث في البعد الجمالي لمشكلات الإبداع في ساحة الفنون العربية المعاصرة ، بل ستسعى إلى أن تتناول بالتحليل أيضا ، وضمن إطار هذا البحث ذاته ، المصادر أو المكونات الاجتماعية والتاريخية والفكرية لتلك المشكلات ، في ضوء الفهم القائل إن الإنجاز الإبداعي النوعي هو في التحليل الأخير إعادة إنتاج قيمية و«رؤيوية» لواقع إنساني معطى في سياق تاريخي واجتماعي بعينه ، كما أن التفاعل والتأثير متبادلان ومتصلان بين الجمالي والتاريخي الاجتماعي ، ويشكل هذا التأثير المتبادل أحد مصادر الغنى والتفرد في رؤى الإبداع وتجلياته النوعية .

كذلك تنطلق محاولة الإسهام النظري تلك من اعتبار التعامل النقدي التطبيقي مع الأعمال الإبداعية والتناول النظري لقضايا النشاط الإبداعي بمختلف تجلياته النوعية وجهين متكاملين للدراسة النقدية أكثر مما ترى فيهما نوعين مستقلين للكتابة النقدية يتسم أولهما بالمنحى التطبيقي العيني بينما يتسم الثاني بالمنحى النظري والنهج الأكاديمي العلمي . فالتناول النقدي لعمل

إبداعى بعينه (لوحة أو فيلم سينمائى أو عرض مسرحى . . إلخ) لن يصبح منطويا على القيمة إذا لم يكن، في أحد جوانبه، جهداً نظرياً يملك القدرة على استكشاف موقع هذا العمل في المسار الإجمالى لحركة النشاط الإبداعى (الفن التشكيلى، أو السينما، أو المسرح . . إلخ) الذى يتمى إليه . وكذلك فإن البحث النقدى النظرى في إشكاليات وقضايا النشاط الإبداعى سيصبح مجرداً وتأملياً وفضفاضاً إذا لم تتم ممارسته في سياق خبرة جمالية عينية بالأعمال الإبداعية الفردية المنجزة في إطاره .

ويجدر أن ننوه في هذا الصدد إلى أن هذا المحور المخصص للمسرح، والمحاور القادمة الأخرى حول «السينما» و«الفن التشكيلى» و«العمارة والموسيقى»، لا تمثل كل البحث النقدى النظرى في مشكلات الإبداع العربى المعاصر في هذه المجالات، وإنما هي بالأحرى بداية تنتظر المزيد من خلال إسهامات جادة ومتميزة، ننتظرها، للأقلام المبدعة للعديد من النقاد والمفكرين في مختلف أنحاء عالمنا العربى .

رئيس التحرير

الفنون في العالم العربي

قضايا وإشكاليات

- أزمة الكتابة المسرحية العربية
- ازدواجية الأساليب - الأخرى والبحث في ثقافتها
- الممثل العربي
- المسرح العربي والبحث عن صورة الذات في صورة الأخرى
- ديناميكية التلقي لدى المخرج والممثل
- الاعتبارات التكنولوجية في مدينة بلاغوسول
- دراسة تحليلية مقارنة

أزمة الكتابة المسرحية العربية

د. نديم معل

ليس من قبيل المبالغة القول إن الكتابة المسرحية العربية^(١) تعيش أزمة حقيقية تكاد أن تطيح بإنتاجاتها في العقود الثلاثة المنصرمة، ويبدو أن دائرة الأزمة تتسع لتلامس الحياة المسرحية في مختلف الأقطار العربية. فالمسرحية الواحدة^(٢) يعاد تقديمها عشرات المرات، وتتردد أسماء كتاب ينتمي معظمهم إلى ما اصطلح على تسميته مسرح الستينات، دون أن يبدو أن ثمة ما يشير إلى اتصال السلسلة - وليس انقطاعها - وبرز كتاب يحققون المعادلة الزمنية والإبداعية. وقبل تشخيص الأزمة، ورصد وتحديد أسبابها، ومن ثم الوقوف على آفاق انفراجها، قد تكون العودة إلى المحاولات الأولى، أو بعبارة أخرى إلى الجذور - أوروبياً وعربياً - ضرورة لمزيد من إضاءة الأزمة، وربط النتائج بالمقدمات.

١ - الكتابة المسرحية الأوروبية

يؤرخ عادة للكتابة المسرحية الأوروبية بمسرحية الكاتب اسخيلوس (الضارعات) التي كتبها عام ٤٩٠ ق. م. وينظر مؤرخو الدراما^(٣) إليه باعتباره الكاتب المسرحي الأول الذي ذهب أبعد من ثيبس، وأدخل الممثل الثاني إلى المسرحية. ثم جاء كل من سوفوكليس (ولد عام ٤٩٥ ق. م.) الذي أدخل الممثل الثالث إلى المسرحية، وكتب مسرحيته الخالدة (أوديب ملكاً) وتلاه يوريبديس المجدد، والجريء الذي اقترب بالموروث الأسطوري من الواقع قليلاً، والذي يرى كثير من النقاد أن أحداثه لا تغطئها العين^(٤).

عالم الفكر

وكان أريستوفانيس آخر الكتاب المسرحيين الكبار، لكنه كان أول كتاب الكوميديا (ولد عام ٤٤٥ ق.م.)، بل ولعله أيضا الأكثر راهنية، والأكثر سياسة، إذا صح هذا التعبير.

والذي يتأمل الكتابة المسرحية اليونانية، يلاحظ أن الكاتب كان يتكئ على موروث أسطوري ثري، إلا أنه بالمقابل كان حرا في اختيار الزاوية التي ينظر منها إلى الموضوع والبطل والأحداث، وإذا كان المتفرج اليوناني يطابق بين ما يرى وبين ما سمع أو يسمع، فإنه لم يكن حرفيا متشدداً في مطابقته هذه، ولم يكن الكاتب المسرحي أدبيا معزولا بعيدا عن العرض المسرحي، بل كان يلاحق مسرحيته ويختبر بعدها البصري عن كتب. وقد تكون مثل هذه المتابعة «المعايشة» سببا رئيسيا من أسباب قابلية ما يكتب للعرض، واحتفاظه بدرامية مركزة، تنأى عن الشطط الكلامي الذي لا طائل منه.

لم يقدم المسرح الروماني دراما تستحق الذكر، لأن الثقافة الحسية السائدة، والولع بتقليد كل ما هو يوناني - ليس تقليد النازج الجادة بالطبع - دفع بهذا المسرح إلى أن يكون ظلا باهتا، وليس إبداعا حقيقيا مبتكراً. أما مسرح العصور الوسطى فقد أمسكت الكنيسة بخناقها، وأحكمت قبضتها عليه، وحوّلته إلى منبر وعظي فلم تنشأ «والحالة هذه» كتابة مسرحية تحمل قيمة فنية أو فكرية، وعندما أضاء عصر النهضة أوروبا (انجلترا وإسبانيا) بخاصة، أعيد إلى الكتابة المسرحية اعتبارها وصار بوسع المنفج - والقارئ - فيها بعد - اكتشاف نسق من القيم الفكرية والأخلاقية والجمالية في تضاعيف المسرحية، إنه عصر كريستوفر مارلو، وشكسبير، ولوب دي فيغا.

وتتقاطع الكتابة المسرحية في هذا العصر مع نظيرتها اليونانية، ليس من حيث الموضوعات أو الأشكال الفنية - وإن كانت البنى الفنية لا تخلو من التأثير اليوناني - وإنما من حيث ما يمكن دعوته بالكتابة المسرحية غير الأدبية، أي تلك التي يتوجه صاحبها إلى العرض وينغمس فيه، أو يكون في أضعف الأحوال قريبا منه، كما كان شأن الإسباني لوب دي فيغا.

يبد أن الكتابة المسرحية «الشكسبيرية» لها فرادتها، فهي إلى جانب احتفاظها بالصورة الشعرية، تمتلك ثقلها الدرامي والفكري، وتكشف عن استعداد لا حدود له للتجسيد على خشبة المسرح. أما كتاب الكلاسيكية الحديثة في فرنسا «كورني وراسين» فقد كان ولاؤهم للقواعد لا يرقى إليه الشك، وإن كان الأول قد خرق بعض هذه القواعد في مسرحيته الشهيرة «السيد»، فاستحق سخط الأكاديمية الفرنسية، وكان اهتمامهم بالبلاغة في كثير من الأحيان على حساب درامية العمل، لكن موليير - رجل المسرح - أحدث ثورة في الكتابة المسرحية الكوميديّة، عندما سار في الاتجاه المضاد للسائد وأضعا المسرح الدرامي في المقدمة، ولعله - وهو يستهمل تقاليد الكوميديا المرحلة (دل آرتي) - أزاح الأدي فغدّت المسرحية المكتوبة، ومن ثم المطبوعة، تخرج من عباءة العرض، والعكس ليس صحيحا.

ولم يكن مسرح القرن الثامن عشر ليخرج عن هذا المسار وإن تفاوتت علاقة الكتاب بالعرض المسرحي، من خلال اقترابها منه أو ابتعادها عنه، ففي حين تميز كل من غوته الألماني، وغولدنو الإيطالي، وشريدان الانجليزي بصلته الحميمة بالمسرح كعرض، نجد أن شيلر وكونفريد كانا أبعد من سواهما في علاقتها بالعرض.

عالم الفكر

وفي القرن التاسع عشر تنامي دور الكاتب المسرحي إلى الحد الذي ارتبطت به محاولات التجديد التي لم تقف عند حدود الكتابة، بل امتد تأثيرها ليطال العرض المسرحي (يمكن أن نذكر هنا محاولات فيكتور هيجو وأنطون تشيخوف) بل إن كاتباً كالنرويجي هنريك إبسن، تحولت كتابته إلى مادة تجريبية للفرنسي أندريه أنطوان في مسرحه، الذي كان يدعى «المسرح الحر».

سقوط الكاتب لم تدم طويلاً، ففي الربع الأول من القرن العشرين ارتفعت أصوات بعض المخرجين مطالبة بالحد من «هيمنة» الكاتب المسرحي، فكان المخرج الروسي ألكسندر تايروف في مسرح الحجرة الذي أسسه، يرى أنه لا بد من تقويض الحالة التي تحيط بالمسرحية والكاتب المسرحي «إسقاط القداسة عن النص المسرحي»^(٥) ثم جاء مواطنه ميرخولد ليعزز هذا الموقف، ومن ثم كانت دعوة آنتونين آرتو إلى مسرحه المسرح، «والتأكيد على الأهمية الكبرى للجسد الإنساني بالتضاد مع الثثرة الفارغة والفكر المجرد»^(٦).

ولكن هل تغلغت دعوة آرتو في المسارح، وأوصدت الأبواب في وجه الكتابة المسرحية؟.

إن الإجابة بالنفي طبيعية في هذا السياق، فقد استمرت الكتابة المسرحية في حياتها، ولم يعلن موتها بعد، وإن كانت أحلام آرتو، أو لنقل بعض أحلامه تتحقق في العقد الأخير بخاصة، عبر تجارب تزداد يوماً إثر يوم، عبر ما يسمى بلغة الجسد والمسرح الراقص أو الدراما الراقصة.

٢- الكتابة المسرحية العربية

للكتابة المسرحية العربية عراقة الكتابة المسرحية الأوروبية، وبالتالي فلم تتأسس على تقاليد تتوالد ويعاد إنتاجها في صيغ وأشكال وبني تضمّر مؤثراتها الخارجية، أو تعلن عنها. فيجد المتابع أو الدارس - مثلاً - أن الكوميديا الشكسبيرية استفادت من التنكر والتقنع الذي شاع في نظيرتها الرومانية (مسرحيات بلاوتوس بخاصة) لتضيف تقنية في الكتابة الكوميديية فيها عقب الماضي والحاضر، فتغدو في الأحوال كلها احتفاء بالحياة بأبعادها المختلفة.

وهكذا وجد مارون النقاش، وهو يقدم مسرحية «البخيل» عام ١٨٤٨ أنه لا يملك نموذجاً أو مثلاً يقتفي أثره، فكان أن اضطر إلى الإعداد والانتباس، اقتبس مسرحية الفرنسي مولير الشهيرة التي تحمل العنوان نفسه، دون أن يغفل الرجل عن ضرورة تكييف المسرحية مع المكان والزمان الذي يعيش فيه، ولعل العبارة التي قدم بها عرضه المسرحي لحشد من متفرجي تلك الأيام:

«ذهب إفرنجي مسبوكة سبكا عربياً»^(٧).

تشي بموقف من الكتابة المسرحية الأوروبية، وهي تلبس لبوساً عربياً، وتوهم إلى ضرورة ملازمة ما ينقل، بل وتكييفه مع الظروف والشروط المحلية كي لا يبدو تنوءاً عارضاً وغيرياً.

أما أحمد أبوخليل القباني الدمشقي الذي جاء بعد النقاش، فقد وضع يده على أمرين هاميين يشكلان فهماً متقدماً للفن وللطبيعة المجتمع الذي يتحرك على أرضيته هذا الفن الجديد.

لقد أدرك القباني أولاً: أن في التراث العربي القصصي والسير الشعبية، مصدراً لا ينضب للحكايات، وأن العرض المسرحي لابد وأن ينهض على قصة، وأن القصص والحكايات تشد المتفرج. وأدرك ثانياً: أن الغناء والموسيقى والتطريب فيه من الحيوية ما يكفل للفنان الوصول إلى أكبر عدد من المتفرجين. لم يكن القباني - إذاً - معنياً بكتابة مسرحية متقنة، وإنما كان يريد عرضاً مسرحياً الكتابية فيه (القصة) ليست هدفاً، أو غاية، بل وسيلة لتقديم مشهد غنائي راقص. ولهذا أيضاً ارتبط اسم القباني بتجارب المسرح الغنائي العربي الرائدة. ولعل زكي طليمات^(٨) وهو يشير إلى «ضعف البناء الدرامي» لدى هذا الرائد، قياساً إلى النقاش، لم يستطع تمييز تجربة القباني وفردتها. وإذا انتقلنا إلى يعقوب صنوع، فإننا نجد أنه أمسك بتقنية الكتابة المسرحية الأوروبية من حيث البناء الدرامي، وأضاف إليها ما يمكن أن ندعوه محتوى شعبياً محلياً.

لعله كان الأكثر خبرة وثقافة مسرحية، والأكثر اطلاعاً على الكتابة المسرحية الأوروبية.

وقد يكون هؤلاء الرواد الثلاثة، أقرب إلى رجل المسرح منهم إلى الكاتب المسرحي الذي يغلب على كتاباته الطابع الأدبي، ومن اللافت للانتباه أن الكتابة المسرحية فيها بعد، من فرح أنطون إلى شوقي، كانت أدبية. وبدا الكاتب المسرحي متزعزعا عن الانغماس في التجربة المسرحية، أو مشغولاً بها هو أهم (من وجهة نظره بالطبع أو من وجهة نظر المجتمع ومعاييره في ذلك الوقت).

لم تنضج الكتابة المسرحية العربية وتبلور ملامحها، وتفتتح على الكتابة المسرحية الغربية (الأوروبية والأمريكية هذه المرة) عملياً إلا في ستينيات هذا القرن، وإن كانت ثمة كتابات قد تناثرت هنا وهناك قبل ذلك (توفيق الحكيم في مصر، وبعض الكتاب في بلاد الشام والمغرب)، بيد أنها لم تخلق ربيعاً مسرحياً.

ولعل من أهم إنجازات الستينات أن زعم الحركة المسرحية في معظم الأقطار العربية أفرز مصطلحاً نقدياً مسرحياً، هو مسرح الستينات. وبرز الكاتب المسرحي العربي في هذه المرحلة وهو يمسك بمعظم خيوط اللعبة المسرحية، وينظر ويقترح أشكالاً مسرحية، ويناقش القضايا المسرحية العربية، ويحاول جاهداً أن يفسف آراءه ويعطيها أبعاداً فنية واجتماعية وفكرية وسياسية، إنه عصر الكاتب المسرحي العربي.

وفي زحمة هذا التألق - تألق الكاتب المسرحي - جاءت دعوة يوسف إدريس لإعادة النظر في المسرح العربي السائد، أو إذا شئنا التحديد المسرح المصري السائد، وإن كانت الدعوة قد أخذت فيها بعد بعدها العربي الشامل. طالب إدريس بالعودة إلى التراث الشعبي (مسرح السامر الريفي) وكتب مسرحيته ذاتمة العصيت «الفراير» كتطبيق عملي لطروحاته النظرية، ومن ثم جاءت دعوة توفيق الحكيم في كتابه «قالبنا المسرحي» لاعتقاد الحكواتي أو الراوي مدخلاً، قالباً مسرحياً عربياً يكون التشخيص، وليس التمثيل القائم على المعايشة طريقة وأسلوباً في الأداء.

وفي بداية السبعينيات ظهرت محاولات عربية أخرى يقودها كتاب مسرحيون على طريق البحث عن شكل عربي للمسرح، ولعل أهم هذه المحاولات محاولة سعد الله ونوس في سوريا، وعز الدين المدني في تونس، وفيما بعد، عبد الكريم برشيد وجماعته الاحتفالية في المغرب.

عالم الفكر

وإذا كان التنظير لم يستغرق ألفريد فرج، ونجيب سرور، ومحمود دياب، فإن كلا منهم كانت له تطبيقاته التي ربما سبقت طروحاته النظرية.

خلاصة القول: إن الكاتب المسرحي العربي في تلك المرحلة عاش عصره الذهبي، وطالت سطوته مختلف مراحل الإنتاج المسرحي، وعلى الرغم من أن معظم الكتاب لم يكونوا رجال مسرح - باستثناء نجيب سرور - إلا أنهم كانوا على دراية بكيفية تشكل العرض المسرحي، وبغرامة الكتابة المسرحية، وإن تفاوتت هذه الدراية في جانبها التطبيقي، فقد كان توفيق الحكيم الأبعد عن الفرجة والمشاهدة.

أزمة الكتابة المسرحية

بدأت الكتابة المسرحية العربية تدخل طور الأزمة منذ بداية العقد الماضي. وأذكر - على سبيل المثال - أن مهرجان دمشق المسرحي في دوراته الأخيرة (١٩٨٤-١٩٨٨) لم يشهد مسرحيات جديدة، أو بتعبير أدق لم يشهد عروضاً مسرحيات جديدة، كما أنه لم يشهد وجوهاً جديدة في الكتابة المسرحية. كان شبح الأزمة قد بدأ يحيم على المسرحين «مسرحيات استهلك وعرضت يعاد عرضها، أو إعداد هذه المسرحيات لا يستطيع الخروج من دائرتها» في مهرجان ١٩٨٤ كانت المسرحيات التي قدمت هي: «المهرج» لمحمد الماغوط، و«مغامرة رأس المملوك» لسعد الله ونوس، و«أنا الحادثة» عن رواية الكاتب الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل، و«رحلة المؤانسة والإمتاع» عن أبي حيان التوحيدي.

وفي مهرجان ١٩٨٦ انعكست وتعمقت ملامح الأزمة، فكان ثمة إعدادات مسرحية «ليالي الحصاد» لمحمود دياب، وبدأ المخرج - المعد يتلمس الطريق للخروج من هذه الأزمة - وهذه مجرد بداية سنشهد فيما بعد تطوراً لها. وهكذا كان عرض «إسماعيل باشا» وهو أقرب إلى السيناريو الإخراجي للتونسي محمد إدريس. وكذلك عرض «الأجداد» للجزائري الراحل عبدالقادر علولة.

وفي مهرجان ١٩٨٨ أعيد عرض مسرحية ونوس «الملك هو الملك» (المسرح الحديث في مصر. ومن إخراج مراد منير)، وقدم (مسرح اليوم المغربي) مسرحة لمفالات وزوايا الكاتب محمد الماغوط، أما الجزائري الزباني شريف فقدم «الشهداء» يعوّدون هذا الأسبوع» وهو إعداد لإحدى روايات الكاتب الجزائري الطاهر وطار، ولم يجد اللبناني يعقوب الشدرابي بداً من اللجوء إلى الإعداد، فاختار رواية «بلدتنا» للكاتب توننتون وإبلدر، وأعدّها وقدمها بعنوان «العتب ع البصر».

أما التونسي محمد إدريس فقد كتب سيناريو إخراجي يستلهم فيه مسرحية شكسبير الشهيرة «روميو وجوليت».

المسرحيات الجديدة المؤلفة كانت لمحفوظ عبدالرحمن «الحامي والحرامي» (قدمتها فرقة الخليج العربي الكويتية من إخراج عبدالعزيز المنصور)، ومسرحية يسري الجندي «واقدهاء».

ولم يكن الوضع أفضل في مهرجان قرطاج (١٩٩١) فباستثناء عرض كوميديا للتونسي الفاضل الجعايي، كانت العروض المسرحية العربية تنوس بين الإعداد والافتباس، أو مسرحة الروايات. هكذا فعل جواد الأسدي في عرضه المقتبس عن «مكبث» شكسبير واللبناني ربيع مروة في عرضه المعد، عن رواية

عالم الفكر

الكاتب إلياس خوري، في حين قدم المصري حسن الجريتلي عرضاً مقتبساً عن «أوبو ملكاً» لألفريد جاري.

وإذا نظرنا إلى واقع الكتابة المسرحية - كما هي - فسنلاحظ أن ثمة كتاباً انقطعوا، أو توقفوا عن الكتابة في العقد الأخير أو ربما قبله بقليل. ففي مصر توقف سعد الدين وهبه وعلي سالم، في حين أن ألفريد فرج عاد إلى الكتابة ولكن بعد انقطاع، وتوفي مبكراً كل من نجيب سرور، وميخائيل رومان، ومحمود دياب، وفي سوريا توقف سعد الله ونوس عن الكتابة قرابة عقد أو أقل ثم عاد في السنوات الثلاث الأخيرة ليكتب بنشاط وغزارة. إلا أن كلا من علي عقله عرسان، وفرحان بلبل توقفاً نهائياً، وفي لبنان توقف الكاتب عصام محفوظ عن الكتابة المسرحية نهائياً، وفي تونس لم نر جديداً للكاتب عز الدين المدني، وكذلك لسمير العيادي، وفي المغرب لا يبدو أن عبدالكريم برشيد متحمس للكتابة قدر حماسه للتظير، أما الكاتب والممثل الطيب العليج، فقد أعطى مالدیه، وهو المخضرم الذي عايش الحركة المسرحية في المغرب، وكان جزءاً منها على مدى ثلاثة عقود، وفي الكويت يبدو أن الكاتب عبدالعزيز السريع قد هجر الكتابة المسرحية.

من نافلة القول إنه لا بد للكاتب أن يتوقف عن الكتابة بفعل عوامل وأسباب شتى، كل هذا ليس خروجاً على السياق المنطقي لعالم هذه طبيعته، ولكن من غير الطبيعي أن ينقطع التواصل بين الأجيال، أو أن تنقطع السلسلة وتوسع الفجوة الزمنية بينها. ليس معنى هذا - بالطبع - أن الكتابة المسرحية قد انقرضت تماماً، إذ ثمة كتاب يكتبون، وتنتشر أعمالهم بين الفينة والأخرى، ولكن لم يحدث أن كرس كاتب مسرحي - ينتمي إلى جيل جديد، أو إلى ما بعد الأجيال السابقة - إبداعه للكتابة المسرحية، كما كان يحدث مع الأجيال السابقة.

لنتأمل المشهد الراهن - مشهد الكتابة المسرحية - ماذا يمكن أن نرى؟ كتاب لم ينقطعوا أو يتوقفوا عن الكتابة - وهم قلة فعلاً - وكتاب كتبوا مسرحية أو ثلاث والتفتوا إلى أشكال أو أجناس أخرى (انتقل بعضهم إلى الكتابة التلفزيونية) وكتاب لم يعودوا إلى الكتابة.

إن المسارح العربية على امتداد الوطن العربي، تحتاج إلى عشرات المسرحيات الجديدة سنوياً لكي تستمر في تقديم الجديد، هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أن أيًا من هذه المسارح لا يلتزم بنظام الريتورار (عرض عدد من الأعمال في وقت واحد وعلى امتداد الموسم المسرحي)، وإذا تابعنا معارض الكتاب العربية، في السنوات العشر الأخيرة، فسنجد أن ما ينشر من مسرحيات عربية، إذا ما قورن بالرواية أو القصة أو الشعر قليل وقليل جداً!!

محاولة تلمس الأسباب

لعل انقطاع أو توقف بعض الكتاب - ويلاحظ أن معظمهم رُفد الكتابة المسرحية العربية بعدد كبير من المسرحيات جعلها متميز - كان نتيجة عوامل وظروف وأوضاع، بعضها سياسي، وبعضها الآخر اجتماعي، وثالثها ذاتي. وقد تتداخل الأسباب بأبعادها الذاتية والموضوعية، بحيث يصعب فك الارتباط بينها.

وإذا توقفنا أمام مرحلة كانت من أكثر المراحل اشتعالا، ومن أكثرها إنتاجا وإهتزازا «مرحلة الستينات» يطالعنا دور للمسرح العربي، لا نظير له في تاريخه المتواضع.

ولقد أشرنا إلى هذه المرحلة في سياق حديثنا عن الكتابة المسرحية العربية، ويمكن أن نضيف إلى مذكرنا أن دعوات التجديد والبحث عن الهوية والشكل والتأصيل (إلى آخر ما هنالك من أفكار) انطلقت من الستينات أو آخرها وبداية السبعينات. ما أريد أن أقوله ببساطة: إن المسرح العربي آنذاك كان أكثر من وسيلة تعبير، أكثر من جنس أو نوع فني. كان ينظر إليه باعتباره فضاء ومنبراً ورسالة، وكان الكاتب المسرحي يرى في كلياته - وهي تنعقد من سكنها، وتدوي على ألسنة الممثلين ليتلقاها المتفرج ساخنة - شيئا يشبه الانتفاضة أو العصيان، أو لهيب الثورة على الظلم والفساد والعبودية.

كان المسرح - إذًا - غارقا في السياسة من رأسه حتى أخمص قدميه، ثم جاءت المتغيرات كافة وتهدمت القضايا، وتراجعت الشعارات، وانطفأت الأحلام، وبدأ - ما كان بدهيا - عصيا على التحقق.

وجد الكاتب المسرحي نفسه وجها لوجه أمام مفترق صعب، وأمام خيارات ليست معدودة فحسب، وإنما مخوفة بالمخاطر. توقف من توقف، وصمت من صمت، وانقطع من انقطع.

أما لماذا لم يظهر كتاب مسرحيون جدد، ولماذا لم تتواصل الأجيال، فثمة أسباب موضوعية، وأخرى محض ذاتية.

من الأسباب الموضوعية - غير ما ذكرنا - تراجع دور المسرح في الوطن العربي بعامه، وفقد احتفاء المؤسسات الثقافية به. بيد أن الأهم من هذا كله صعوبة الكتابة المسرحية، إذا ما قورنت بالأنواع والأجناس الأدبية والفنية الأخرى، ويساورني اعتقاد بأن العقلية الدرامية تحتاج إلى ركائز وشروط، قد لا تحتاجها الأنواع والأجناس الأخرى، منها على سبيل المثال: القدرة على الخلاص من النبرة الواحدة، أو الصوت الواحد، وبالتالي الرأي الواحد. هذه «البولوفونية» التي تتوزع عبر الحوار على شخصيات متعددة الملامح والنوازع والرؤى، ليس يسيرا الإمسك بها. الكتابة المسرحية - إذًا - كتابة متعددة بمعنى ما، والعالم المسرحي الذي يسبح خيوطه الكاتب، يتوقف نجاحه الكامل على الحياة الأخرى (العرض)، إذ يتحول الكاتب إلى «أحد» صناع أو مبدعي هذا العالم الذي نحن بصددده.

وربما أن خطوط اللوحة قد اتضحت الآن، فالكاتب المسرحي العربي لا يملك موروثا نصيا وبصريا، كذلك الذي يملكه نظيره الأوربي، وبالتالي فإن الباحث عن الدرامية غير ذلك الذي يجد نفسه في مركزها. ولكي نكون منصفين أرى لزاما علينا كباحثين ونقاد ومتابعين، أن نضيف إلى ما تقدم من صعوبات الكتابة المسرحية، أو بعبارة أدق من أسباب تعثر ولادة الكتابة المسرحية الجديدة، أو الكاتب المسرحي الجديد (والجدة هنا بمعنى تواصل الأجيال) عزوف المخرجين الجدد - بخاصة - عن كل ما يعتقون أنه غير مكتمل، أو غير ناضج دراميا. وفي حين عرف المسرح الأوربي ثنائية الكاتب والمخرج (تشخوف - ستانيسلافسكي - ويليامز - كازان) فإن المسرح العربي لم يعرف مثل هذه الثنائية، إلا على نطاق محدود⁽⁴⁾، ولم تتأسس تقاليد لمثل هذه العلاقة. وافتراق المواقف والرؤى بين المخرجين والكاتب في المسرح العربي،

ناشئ أيضاً من اختلاف مصادر الثقافة المسرحية وطبيعتها. فكما هو معروف أن معظم المخرجين العرب درسوا فيهم في أوروبا، فغدا النموذج الأوربي للكتابة «الصورة والمثال في آن معاً».

وعوضاً عن الحوار وتشكل الثنائيات تعمقت الخلافات، فتمسك الكاتب بمسرحيته، وأصر المخرج على حريته وكونه مؤلف العرض المسرحي. ومن السذاجة النظر إلى مثل هذا الخلاف على أنه يضمّر نزاعاً على السلطة، أو أنه في حقيقته استعراضي.

إن المخرج يبحث في الكتابة المسرحية عما يتصوره، أو بعبارة أخرى عما يريد أن يراه فيها. وفي الوقت نفسه فإنه لا يريد أن يكون «مترجماً» حركياً لما يقرؤه، هذه المعادلة الصعبة وراء تدمير كثير من المخرجين العرب، من المسرحيات التي يغلب عليها الأسلوب الأدبي، أو التكوين الأدبي، فترى المكان المسرحي وقد اختفت ملامحه، والشخصيات وقد اتسعت أفقياً، فأصبحت مسطحة بلا لون يميزها، أما خطاها الاجتماعي أو السياسي فهو خطاب الكاتب المباشر، وفوق هذا وذاك تخلو معظم المسرحيات من إرشادات الكاتب أو ملاحظاته. وعلى الرغم من أن هذه الشكوى لا تنطبق على الكتابة المسرحية كلها، إلا أنها تصف واقع الحال.

وهكذا، ومع إعراض بعض المخرجين - إن لم نقل جلهم - عن السائد نشطت مسألة الإعداد، كبديل ولو مؤقت عن المسرحية المؤلفة. وبلغ الإعداد ذروته في كثير من المسارح العربية، وتحت مسميات مختلفة: الاقتباس، التخصير، التكويت، التسوير. والإعداد أو الاقتباس أعاق بلا شك نمو الكتابة المسرحية وحركتها، لأنه لعب دور البديل، وشعر كثير من المخرجين أن الإعداد يطلق أيديهم، ويجرحهم من هيمنة الكاتب.

وإلى جانب الإعداد، انتشرت في العقدين الأخيرين في المغرب العربي ولبنان، ظاهرة الكتابة الجماعية، ولعل تجربة فرقة «المسرح الجديد» في تونس، وفرقة «الحكواتي» في لبنان، وفرق أخرى جديرة بأن يشار إليها، وينوه بممارستها في هذا المجال. والكتابة الجماعية ضرب من الكتابة التي تتخلق وتتنفس ونحيا على خشبة المسرح، وهي بالإضافة إلى ذلك محاولة لبسورة عدة أصوات - مختلفة ولكن ليست متناقضة - في صوت واحد، ولا تبدو شذوذاً أو خروجاً على القاعدة، إذا سلمنا بأن المسرح فن جماعي. ويلاحظ المتابع أن هذه الظاهرة كانت الأشرع في تلاشيها وموتها (حدث هذا مع فرقة المسرح الجديد، حيث انفرد الجماعي بالكتابة، وانفرد عقد فرقة الحكواتي، واقتصرت الكتابة على واحد أو اثنين: رفيق علي أحمد وروجيه عساف مثلاً) فالإبداع مهما أظهر من قدرة على التوحد، يحمل نرجسية، هي في نهاية المطاف صنو الفردية والخصوصية.

جماعية الكتابة، أو جماعية التأليف، أصابت كثيراً من الكتاب المسرحيين بالإحباط، إذ أشارت فيهم فكرة - طالما تمهيوها - وهي إمكانية الاستغناء عن الكاتب - الفرد، خاصة وأن مثل هذه الكتابة قادرة على النقاط اليومي والراهن بسرعة لا يقوى عليها الكاتب - الفرد.

ومهما بدا الإعداد والكتابة الجماعية، عارضاً وعابراً وغير راسخ، إلا أنه أو أنها، كان مشبطاً لعزائم

الكتاب المسرحيين، وكفت قدرة المخرجين على تحريض الكتاب، أو الجدل معهم. إلا أن الأخطر والأكثر جدية، فيما يتعلق بأزمة الكتابة المسرحية، تفشي ظاهرة لغة الجسد في المسرح.

وإذا كانت هذه الظاهرة، قد بدأت في السنوات الأخيرة همسا وفي خسر واستحياء، فإنها الآن تتجسم وتأخذ أبعادها على أرض الواقع. صحيح أننا لم نشهد بعد اكتساحها المسارح العربية، أو سيادتها المطلقة، إلا أن التبشير بها والتغني بفضائلها ما انفك يعلو هنا وهناك، في هذا المهرجان المسرحي أو ذاك. ولئن كان المسرح الأوربي والغربي بعامه، وبحكم طبيعته الحضارية والثقافية والسوسيولوجية أكثر استجابة وقبولا للمسرح لغة الجسد، فإن المسرح العربي وللأسباب نفسها سالفة الذكر، مازال يركن في مكان قصي عنها.

ولعل تدمير البنية الكلامية للمسرح، واستبدالها ببنية أخرى مغايرة تماما تنهض على أنساق من العلامات أو الإشارات، باعتبار أن كل شيء في العرض المسرحي له علامة أو إشارة، ومعظم دلالاته مركبة كما يقول السيميولوجيون^(١٠)، وبالتالي العودة إلى مسرحية المسرح أو التمسرح (في البدء كان الفعل) نقول إن مثل هذا التوجه يعني إقصاء الكاتب المسرحي عن المسرح، بل وعدم الاعتراف بشرعية وجوده كأحد أضلاع مثلث: الكتابة المسرحية، العرض، المتفرج.

وإذا وجد مسرح لغة الجسد أنصارا له في مسرحنا العربي في السنوات القادمة، فإن ذلك سينعكس سلبا على الكتابة المسرحية ويعمم أزمتها، ولكن هذه الكتابة، رغم ذلك، قد تستعيد بريقها، لأنها كما سنرى متجددة.

الكتابة المتجددة

وحدها الكتابة المسرحية من بين مكونات العرض المسرحي، القادرة على تجديد نفسها، لأنها كما هو معروف مدونة، والكاتب المسرحي يحلم باختراق الفناء وصولا إلى الخلود عبر الكلمات المدونة التي تحتفظها المسرحية، والتي تسافر وتحرك في أكثر من فضاء، وفي أكثر من زمن.

ولقد عبر الشاعر الروماني «هوراس» عن هذه الحالة - الحلم - عندما قال: «إن قصائدي أطول عمرا من البرونز»^(١١).

ومن ناغل القول إن كل كتابة تنطوي على محاولة للوقوف في وجه الزمن، ولكن الكتابة المسرحية محكومة بحياتين، أو وجودين، خلافا للكتابات الأخرى. الكتابة المسرحية هي الوجود الأول، والعرض المسرحي هو الوجود الثاني. والعرض المسرحي يمضي، يتلاشي خارج رسم الزمن، ولو حاولنا أن نحتفظ به شريطا مسجلا، لكنه رغم ذلك يتبحر محتفظا بالظل، لأنه يفقد أنفاسه الحارة، وحضوره الطازج.

لماذا يصير الكاتب المسرحي على طباعة مسرحيته؟ هل الانتشار دافعة الوحيد؟

ربما أن المسرحية المطبوعة هي الوجه الآخر لفكرة الخلود، التي يتخفى وراءها الكاتب، وهو يبحث عن العزاء، في عالم تحاصره حقيقة واحدة مطلقة، هي حقيقة الفناء.

عالم الفكر

يقول شكسبير في إحدى سوناتاته : «هأنذا أناصب الزمن العدا حياً فيك ، فكل مايناله هذا الزمن منك أعيد غرسه فيك» (١٢) .

كيف يعيد شكسبير الشاعر ورجل المسرح غرس ما سلب الزمن من حيييته؟ الكلمات (المسرحية) هي التي تبقى ، والصورة التي ترسمها أطول عمراً من البرونز كما يقول هوراس . الكتابة باقية مفتوحة على الجهات الأربع ، مشرعة أبوابها للأزمنة كلها ، وهكذا تكون كل قراءة لهذه المسرحية ، أو تلك ، وكل عرض أيضاً حياة متجددة . هل نقول - إذأ - «بحيات» وليس «ب حياة» ؟ .

كل قارئ يضيف عمراً زمنياً للمسرحية المكتوبة ، وكل ممثل يضيف زمناً ، عمراً لهذه الشخصية ، أو تلك . والعرض المسرحي يراكم زمناً آخر ، يكسب عمراً آخر للكلمات .

وأيا كانت الزاوية التي ينظر منها إلى هذه الكلمات (المسرحية) ككائن مستقل ، معزول عن شرط إنتاجه وصاحبه ، أو على النقيض من ذلك فإن الكاتب يظل معانقا كلماته ، موشحاً إياها بتوقيعه .

وفي الوقت الذي ينهض فيه الكاتب وتنتصب قامته ، متجاوزاً حواجز الزمان والمكان ، فإن العرض المسرحي لا يقوى على مقاومة فثائه . إنها حالة أقرب ماتكون إلى الحالة التراجيدية ، الوعي بالفناء ، وفي الوقت نفسه المعجز عن إسقاطه .

هل معنى ذلك أنه ليس للمخرج والممثل أن يحلما بالخلود؟ الذاكرة - ذاكرة المتفرج - وحدها التي تحتفظ بالصورة ، ثم تسربها إلى الأجيال التالية ، إلا أن مايسعفها - الذاكرة - شرائط الفيديو وما يكتب عن كليها . تمارس الصورة غوايتها الجميلة ، ولكنها في مثل هذه الحالة تحديدا تحترق كالقراشة ، وهي تلامس دائرة الضوء .

الرغبة في الخلود ، الرغبة في الخبىة خارج الجسد ، الرغبة في البقاء في اللازمان واللامكان ، تسكن لا وعي الكاتب المسرحي وتدفعه إلى الكتابة ، إضافة إلى إدراكه لدورها ووظيفتها ، فإن الكاتب شاء أم أبى يتوسل الوقوف في وجه الفناء . الكتابة طريق إلى البقاء فكيف يمكن إلغاؤها؟ .

آفاق وحلول

من نافل القول إن الكتابة المسرحية مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالحركة المسرحية ككل ، ويمكن أن تؤثر هذه الحركة في الكتابة وإيقاعها ، بيد أنه رغم هذه الوشائج المميزة بين الكتابة المسرحية والحركة ، إلا أن للكتابة (النص) الأولوية ، فهي التي تسبق عناصر العرض المسرحي وتشكل مادته الأولى . لإبد إذأ من حلول لا تغفل فوق الواقع - واقع العلاقة بين الكتابة والحركة المسرحية - وفي الوقت نفسه تأخذ بعين الاعتبار استقلالية الأولى .

وإذا كانت الكتابة المسرحية إبداعاً فردياً ، إلا أن سبل الخروج من أزمتها لا تتوقف عند الأفراد ، بل نتعداهم إلى المؤسسات الثقافية بعامة ، والمسرحية منها بخاصة .

وقد لا يجد المتابع كبير عناء في ملاحظة تقصير هذه المؤسسات .

عالم الفكر

إن الإعلان عن مسابقات في الكتابة المسرحية، يمكن أن يجذب كثيرا من الكتاب، ويمكن أيضا أن يساعد على اكتشاف مواهب ومهارات قد يكون لها شأن في عالم هذه الكتابة. والمسابقات هنا لا تقتصر أهميتها على دلالتها المادية، وإنما على دلالتها المعنوية أيضا، فعندما يعلن عن الفائزين، تتناوهم وسائل الإعلام تعريفا وتقديرا، ومن البدهي أن مثل هذا التقديم يرضي الفائز، ويخلق لديه حافزا للاستمرار.

وإذا أضيف إلى ذلك نشر المسرحية الفائزة، فإن أمامه فرصة الانتشار في معظم الأقطار العربية.

ومن السلافة للانتباه أن عددا من المؤسسات الأهلية دخلت الحياة الثقافية العربية من بابها الواسع، وباتت مساهمتها في تنشيط هذه الحياة جدية بالتقدير، وتستطيع وزارات الثقافة العربية بما تملكه من إمكانات مادية وتنظيمية، هي الأخرى، المساهمة - عن طريق المسابقات - في إنعاش الكتابة المسرحية.

وإذا كان الكاتب المسرحي يشكو ضالة أجره، فإن بوسع المسارح الرسمية العربية إنصافه، لأنه خلافا للكاتب الروائي، أو للشاعر، يقدم مادة قابلة للعرض مع ما يترتب على العرض من دخل إضافي. ولا بد من احترام حقوقه في هذا القطر العربي أو ذاك، واستئذانه لدى عرض نصه.

تستطيع المعاهد المسرحية أن تلعب دورها الخاص للخروج من الأزمة، وذلك بتطوير مادة الكتابة المسرحية، التي تدرس في أقسام النقد والأدب المسرحي فيها، ولكي نحدد أكثر نقول: إن هذا التطوير يجب أن ينصب على المنهج قبل كل شيء، فيكف أستاذ المادة عن التلقين والحشو النظري، ويدخل عالم ورش الكتابة، والتركيز على ما ينجزه الطالب، وليس على ما يراكمه من معلومات نظرية.

وعلى الرغم من أن ثمة تحفظا يمكن أن يسجل على تدريس الكتابة وخلق الكاتب، إلا أن الرهان هنا كما في حقول الإبداع كلها، على النوع وليس على الكم، وعلى عامل الزمن، أي على المدى البعيد.

نحن الآن في مواجهة الأزمة، وإذا سلمنا بفاعلية الظروف السياسية والاجتماعية التي أحاطت بمراحل النهوض، وإذا سلمنا أيضاً - وبالقدر نفسه - بعجزنا عن إعادة إنتاج تلك الظروف، فقد تحتّم علينا إثارة الأزمة والتذكير بها، والتنبيه إلى وجودها لكي لا تنقرض^(١٤).

هل تستقيم الكتابة المسرحية باستقامة تقنياتها؟

لاشك في أن حرية التعبير وإطلاقها تحرر عقل الكاتب وتسير به إلى تخوم لم يألفها، وبالتالي فإنه يوغل فيها بدا مناطق مجرمة بالنسبة إليه.

ولنتصور الآن وفسرة مادية وحرية فكرية، فإن الكتابة المسرحية تستهض، وإذا نهضت فإن الحركة المسرحية برمتها مألّا إلى نهوض.

وكما أن الحلول ليست سحرية، فإن النهوض ليس سحرية، وقد يصعب تحرير الكاتب وانعاشه من الإحباط وخيبات الأمل، وأقول الحلم الإنساني والشخصي. فالكاتب الذي يتحول في كثير من الأحيان شاهدا على عصره، قد يتعثر أو يتباطأ في كتابة هذه الشهادة، إذا لم يحس بجذوى المعادل الأدبي الفني للحياة.

وهكذا ومن هذه الزاوية فإن التشخيص، والتجلي في وجوهه المختلفة، قد يساعد على الانفراج ويفضي إلى الحل بعيدا عن الأوهام.

الهوامش

- (١) قد يكون مفهوم «الكتابة المسرحية» أقرب إلى الواقع، لأن «النص» مفهوم ملتبس، ومتداخل، وتنضوي تحته مفاهيم دينية، وأدبية، وفلسفية.
- (٢) عرضت مسرحية «الزهر سالم» لألفريد فوج عشرات المرات في عقد واحد، وكذلك معظم مسرحيات سعدالله ونوس.
- (٣) انظر: لويس فاريجاس. المرشد إلى فن الدراما. ترجمة أحمد سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٨٦. ص ٣٨.
- (٤) والتوكاويان. التراجيديا والفلسفة. ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ١٩٩٣. ص ٣٦٨.
- (٥) انظر نديم معلا محمد «تاريخ وفن مسرح الحجرة» مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد الأول. ١٩٧٧.
- (٦) مارتن إيسلن، آرتو جسد بخير العالم. ترجمة نعيم عاشور. كتاب كليات. البحرين. ١٩٩٣. ص ٢١.
- (٧) انظر كتاب محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة. بيروت. ١٩٦٧.
- (٨) نقل عن د. علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ١٩٨٠. ص ٥٦.
- (٩) من هذه الثنائيات نجيب سرور وكرم مطاوع في مصر، سعدالله ونوس وفواز الساجر في سوريا، عبدالعزيز السريع وصقر الرشود في الكويت.
- (١٠) انظر: مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث. ١٩٩٦. محور السيميولوجيا والنصوص الأدبية.
- (١١) Horace, Odes, III, XXX In the odes, Carmen Saeculare, and Epodes, ed. E.C. Wickham (London. 1904) I, h. p.
- (١٢) انظر ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لسوناتات شكسبير. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٧٨.
- (١٣) دار سعاد الصباح، مؤسسة الباطين في الكويت. جائزة السلطان عويس في الإمارات العربية المتحدة.
- (١٤) انظر كتابنا: قضايا مسرحية. دمشق. مطبعة الكاتب العربي. ١٩٩٥. ص ٤٥.

ازدواجية الأنا - الآخر، والبحث في تقنية الممثل العربي

د. صالح سعد

مدخل

غالباً ما يتخذ البحث في جمالية الممثل - كأحد موضوعات الجمالية المسرحية - واحداً من اتجاهين : الأول تاريخي يبحث في جذور الظاهرة ثم ينقلب إلى التقاط الشذرات والمقاطع النظرية التي تبشر بميلاد فن الممثل ، والتي كتبها إما مؤلفون مسرحيون ضمن بعض نصوصهم (شكسبير مثلاً ، أو بعض الفلاسفة في تأملاتهم حول الفن المسرحي) (جوته ، ليسنيج) ، ومن ثم يتابع بحثه من خلال الوثائق المتاحة بدءاً من مذكرات الممثلين الكبار الذين حاولوا توصيف طرائق عملهم (مثل شالما ، كوكلان الأكبر . . .) ، وكذا من الرسالة الشهيرة التي كتبها (ديدرو) حول مفارقة فن الممثل *Paradox de le Comedien* ، وماتلا ذلك من أبحاث ونظريات مازالت توافينا يوماً بعد يوم أما الثاني فهو البحث الاستطريقي - الفلسفي الذي يبحث في كنه الظاهرة التمثيلية وطبيعة عمل الممثل ، مستعيناً بأدوات علوم اجتماعية وإنسانية أخرى مثل : علم النفس واللغويات وعلم الاجتماع ، بل وعلوم أخرى قد تبدو بعيدة كل البعد عن مجال البحث في فلسفة الفن مثل (الميكانيكا) [مثال : بحث (مايرخولسد) حول البيوميكانيك] وعلم وظائف الأعضاء وغيرهما ، بالإضافة إلى العلوم المستحدثة التي وجد الفن التمثيلي لنفسه مساحة متميزة بين موضوعات بحثها مثل السيميولوجيا (علم دراسة الدلالات) ، بل - وكذا - الانثروبولوجيا (مثال : أبحاث ي . باربا في أنثروبولوجية المسرح . . .) .

والواقع أن الاهتمام بالبحث المنهجي في موضوع الممثل، قد بدأ مع ظهور المنطق الطبيعي في الأداء خلال القرن التاسع عشر، تحت تأثير روح البحث العلمي المزهرة، والتي أفرزت عدداً متزايداً من الأدوات والوسائل العلمية الدقيقة، وعملت على تطويرها بهدف استكشاف وتحديد أبعاد العالم الطبيعي... ففي ظل هذا ظهرت الدعوة إلى ضرورة استجابة المسرح لهذه المبادرة العملية، وذلك بأن يتحول إلى شيء أشبه بالمعمل العلمي الذي يبحث في سلوك الإنسان، ويقدمه على المسرح بصورة واقعية علمية دقيقة... إذ لا يكفي أن يصور المؤدي المشاعر، بل يجب أن يعايشها...^(١) وهكذا.

أصبح لدينا اليوم تلك المادة الغزيرة المتنوعة من الدراسات والأبحاث وكذا الأقوال والاستشهادات والمذكرات، التي تشكل في مجموعها أساساً لظهور طريقة علمية في نقد وتحليل فن الممثل تتعدى حدود الوصف الخارجي وتتعمق أبعد من مستوى التقييم العام سمي السمعة (جيد - رديء)، وأيضاً في ظهور طريقة أو طرائق علمية ذات أسس منهجية في بناء وتدريب الممثل، وخاصة - وكما يلاحظ - باركر - مع التغير في المتطلبات الواقعة على عاتق الممثل بواسطة أشكال جديدة من الدراما، حيث يجد الممثل نفسه أحياناً في حاجة إلى إعادة تدريب...^(٢)

ويمكن القول أيضاً: أن إفساح المجال لدراسة فن الممثل، ومن ثم إعادة الاعتبار إليه - كونه حجر الزاوية لأي فن مسرحي حقيقي يعترف بكونه مسرحياً أكثر من رضائه «التقليدي» بالانتساب إلى عالم الأدب - قد تم مع ظهور مهنة (المخرج) في المسرح الحديث، والذي جلب معه مفاهيم من نوع (الفرقة الفنية الموحدة) و(مسرحية المسرح) و(مدرسة الأداء)، ليصبح معلماً للتمثيل إلى جانب مهمته الأصلية في صناعة العرض (الرؤية المسرحية).

ويبدو هذا كله طبيعياً مادام الاتفاق بيننا على أنه بدون الممثل ما كان لكلمات المؤلف أن تجد لها تجسيدا عاماً أمام الجمهور، وأيضاً بدون ما كان للبناء المسرحي المعماري ولا للمناظر والمهات المسرحية من دور، فكما أن المسرحية أو الرواية التمثيلية المكتوبة حوارياً قد كتبت خصيصاً لكي تؤدي على خشبة أو منصة مسرحية، فإن المناظر والملابس وباقي عناصر السينوجرافيا لا تتم صنعها إلا لكي يستخدمها الممثل أثناء تجسيد حياة الشخصية التي يؤديها، فهو المنتج الحقيقي للإيهام المسرحي والمؤثر على فعاليته، كما أنه هو - أيضاً - من يقوى على تحطيم ذلك الإيهام لسبب أو لآخر، ثم بعثه من جديد بواسطة التحكم في طاقته الانفعالية ومن ثم في المسافة التي تفصل أو تجمع ما بينه والشخصية التي يمثلها.

ولكن... ماهي حقيقة هذا الشخص - الممثل الذي يتخذ لنفسه - أحياناً - موقع النجومية، أي مركز الاستقطاب الحي لاهتمام الناس، إلى درجة قد يرتفع عندها إلى مصاف أسطورية مذهشة كأي زعيم أو بطل تاريخي قومي - وأحياناً عالمي - فيصبح ذا قوة تأثير سحرية لا تقاوم وخاصة بين الناس العاديين، وبالأخص بين الشباب والصبية؟!

وما الذي يستند إليه في وقفته المعتادة وحيداً - أو مع آخرين على شاكلته - أهزلاً، سوى من حرية جسدية وفضع كلمات... بينما ينتظر في الأمفل، وفي ظلمة مخيفة، وحش خرافي متعدد الرؤوس - الجمهور - ينتظر لحظة النهاية، حتى يلهتهم ضحيتة - الممثل - إعجاباً أو استهجاناً؟!

عالم الفكر

فالتمثيل ليس مجرد الوقوف أو التحرك فوق منصة مرتفعة، ونطق كلمات الدور بصوت جهوري، مرتعش، بل هو حالة وجودية متميزة تثير في ذاتها مجموعة من الازدواجيات المعقدة التي تجعل من فن الممثل أكثر موضوعات الفن المسرحي صعوبة بالنسبة لأي وصف تبسيطي، عابر، أو لأي تحليل نظري بعيد عن الممارسة العملية يحاول الوصول لصيغة محددة أو لتعريف قاطع لما قد يستعصي على التعريف.

وليس عبثاً أن يقول المعلم الأول، وفيلسوف هذا الفن المعاصر (ك. ستانيسلافسكي). . بأن «الشيء الرئيسي [في فن الممثل] لا يكمن في الفعل ذاته، بل في نشأة الميل إلى الفعل نشأة طبيعية، . . هذا الميل أو الحافز الذي يكون مركباً بطبيعته، ولكنه سهل التطويع في الوقت نفسه».

فالأصل في التمثيل هو ميل الشخص إلى ترك شخصيته الذاتية، (والتحول) إلى شخصية أخرى غريبة عنه، ومن ثم (تجسيد) حياته الداخلية بالقول والفعل معاً، وهذا وحده ما يجعله فناً، أي ما يرفعه عن مدارج المحاكاة الغريزية أو (التقليد)، وأيضاً عن مضمار اللعب، وإن كان هذان - بالتحديد - هما ما يشكل التربة الملائمة لنمو بذرة «الحساسية التمثيلية». فالتمثيل هو محاكاة أو لعب مفارق لذاته، إذ يصبح مبادرة وإعيرة تعمل على تغيير أو تعديل ظروفها الخاصة، مثلما تعمل على تغيير أو تعديل ظروف الموضوع المحاكى أو موضوع اللعب، وهو بهذا لا يمكنه أن يكتفي بوضعية السرد الاستاتيكية، نظراً لما يتمتع من ديناميكية فاعلة يستمدّها من تنوع أدواته حين لا يكتفي فقط بالكلمة - أداة السرد الرئيسية - أو الإيقاع أو الحركة، وإنما يشمل هذا كله على خلق داخلي وإع لعالم الشخصية الخارجة عن عالمه هو، أي حين لا يكتفي بالمحاكاة أو العرض، وإنما يتعدى هذا إلى تفعيل Acting الشخصية المكتوبة ومنحها شيئاً بل وأشياء من ذاته.

وقد يشبه الممثل في عمله الشاعر من حيث سعيه إلى الحصول على «غبطة الإعجاب» إضافة إلى «غبطة بقول» - بتعبير (باشلار) - إلا أنه يزيد من زاوية «التجسيد» الذي قد يمنح غبطة أوسع، إذ يحتوي على كل من غبطة القول، وأيضاً غبطة «العرض الجسدي» Showiness، بالإضافة إلى الغبطة الأهم وهي غبطة التحول Transforming، ففي هذه الذات - أو بها - يتميز الممثل عن أشباهه من المقلدين والرواة والخطباء واللاعبين، فلا يكون معها مجرد ضارب بالأمثال أو عارض متمركز حول ذاته، فعمل هؤلاء جميعاً - كما هو واضح - مرتبط بالذهن أو الشعور أو بالخارج، بينما يتركز عمل الممثل حول الأداء العضوي المرتبط بالاشعور أو بالداخل، فهو نوع من التوحد identification الذي هو: «ميل أو انجذاب إلى التقليد والمحاكاة، أي عملية تقليد سلوك شخص أو موضوع أو هو حالة التقمص الوجداني والارتباط العاطفي بموضوع ما . . .»^(٣)، وهو ما يزيده (فرويد) توضيحاً بقوله: «إن التوحد ليس ببساطة عملية التقليد والمحاكاة، ولكنه عملية تمثيل تستند إلى نوع من التشابه أو التماثل المستمد من عنصر مشترك يظل باقياً على مستوى اللاشعور . .»^(٤)

ولعل هذا ما دفع بفيلسوف مثل (سارتر) لبحث موضوع الممثل جنباً إلى جنب مع أبحاثه حول الانفعال وقضايا النفس البشرية، فهو كاتب مسرحي أيضاً، وهو إذ يفعل ذلك يضع لنفسه - ولنا - تعريفاً مقترحاً للممثل الحقيقي بقوله إنه هو ذلك الشخص «الذي لا يتوقف عن التحليل، والذي يمثل حياته نفسها، لا يتعرف إلى ذاته، ولا يعرف من هو. . . والذي هو - في التحليل الأخير - لا أحد. .»^(٥)

وتتضح هنا إحدى الازدواجيات الأولية في عمل الممثل، ففي الوقت الذي يمارس فيه الشخص الكذب على ذاته لإقناعها أنه «ليس هو» أو «لا يعرف من هو» أثناء عملية التمثيل، فإنه يمارس - في الأثناء تلك - جهداً ملحوظاً في منح ما يفعله براءة الصدق الوجداني من أجل الحصول على تصديق المتفرج «أنه ليس هو وأنه هو هذه الشخصية أو تلك».

وقد ساعدت عملية تجذر الفن المسرحي أو التمثيلي في التراث الأوربي المنحدر عن أصول لاتينية وإغريقية، تنفرد بكونها الأصول الفعلية لما نعرفه اليوم بيننا من فن التمثيل - بل والمسرح عموماً - ساعدت هذه على وضوح تلك المفارقة أو الازدواجية في عمل الممثل وبالتالي في الفن المسرحي نفسه لتصبح هي السمة المميزة له، وهو ما يوضح من خلال التسمية المزدوجة Actor أو L'Acteur و Player أو Comédien فالأول هو الممثل الدرامي وهي تسمية تتعلق بالأشخاص الفاعلة في المسرحية، ومن ثم بالشخصيات التي تمثلها... أما الثاني فهو اللاعب صاحب المهنة، مهنة التقليد الأصلية إياها، أو كما يقول (لوي جوفيه): فالممثل هو من يسكن الشخصية، أما اللاعب فهو المسكون بها...^(٦).

وإذا كان الممثل هو من أشرنا إليه، فإن اللاعب أو الكوميديان يتبدى وكأنه من يشغل مساحة أو درجة وسطى ما بين الممثل والراوي أو المقلد الشعبي، ويشير اسمه عادة إلى سلسلة من المترادفات مثل الكاذب، المنافق، المرائي، بينما لا تشير كلمة ممثل اللاتينية (وليس العربية كما سنوضح بعد قليل) إلا إلى نفسها أو إلى الفعسل Act مصدر الاشتقاق فهو فاعل الفعل الدرامي لا غير، ويبدو أن الكوميديان أو اللاعب هو الشخص الذي يجسد وبوضوح سمة الازدواجية كإشكالية تبحث عن حل، بينما يكون الممثل - في هذه الحالة - هو الصيغة المقترحة لحلها عن طريق التقمص الوجداني أو - بمعنى أوسع - عن طريق التوحد - identification. ففي قاموس المسرح الذي وضعه (ب. بافي) وتحت مادة (كوميديان) نجد أنه كمصطلح قديم، لم يعد صالحاً للاستعمال... يستخدم للإشارة إلى الشخص المتصنع الذي يخفي جوهره أو حقيقته، كما يحدث عادة عند مشاهدة ممثل يستميل فجأة إلى ممثل رديء (بواسطة الاستنطاف)...^(٧)، ويضيف (بافي) موضحاً أنه «وبالإضافة إلى الامتثال الاجتماعي والمهني لحرفة الممثل الذي يتحول إلى كوميديان أثناء أدائه لدوره، فإن في التصنع الكوميدي نوعاً من التآمر الدنيائوجي مع الجمهور، الذي يفهم جيداً أن الممثل هو شخص حاذق، يملك زمام دوره، وأنه قادر على تحويل نفسه بنفسه لإعطاء هذا المفهوم...»^(٨).

إنها هي ذات الازدواجية، ولكنها هنا معلنة، مفصحة، متحولة عن طبيعتها الغامضة كحافز إبداعي، أو قلق وجودي يحث على التأمل ومن ثم التمرد أو المبادرة، لتصبح هي نفسها اللعبة... لعبة التمثيل أو التمسح التي قد تخرج من حدود «التصنع أو الاستنطاف الكوميدي» لتصبح نوعاً مميزاً أو أسلوباً مسرحياً بعينه يقف على الطرف التقيض لمدرسة الأداء الطبيعي، سواء بارتباطها - أي لعبة كشف الازدواج أو المسرحة - بنظرية نزغ غشاء الألفة عن الوجود أو إضفاء طابع الجدة والغموض عليه defamiliarisation وهي النظرية التي طرحها النقاد الشكلاونيون الروس [والتي تجدها صدها في أعمال مؤلفين مثل (براندليلو) ومخرجين مثل (مايرخولد)] أو سواء بارتباطها بنظرية الانفصال بغرض الفحص والتأمل [النقدية] أي نظرية التغريب A1-ienation التي طرحها (ب. برخت)...^(٩)، وحتى في هاتيك الحالتين فإنها لا تستطيع التخلي أبداً عن طابعها الكوميدي، ولو كان طابعاً قائماً، مريراً، إذ يبدو أن تلك الممارسة الذهنية لفعل التمثيل تجدها مادتها

عالم الفكر

الصالحة في عقلانية النوع الكوميدي، بينما يجد التمثيل الدرامي Acting مادته في التراجيديا الموجهة إلى العالم الوجداني للمشاهد، وكأننا بصدد إثبات معاصر لقنولة (هوراس) الخالدة: «الدنيا كوميديا لمن يفكر. تراجيديا لمن يحس».

ومن ناحية أخرى.. فإن تسمية اللاعب أو الكوميديان تبدو هي القاعدة - بينما يبدو التمثيل أو التفعيل Acting هو الاستثناء - في بعض المسارح غير الأوربية مثل المسرح العربي، بما تحمله - طبعاً - كلتا الكلمتين من التضمينات النفسية والفنية السابقة، إلا أن وضعية ضياع أو فقدان الهوية - اللاوضعية تلك - التي يعيشها المسرح العربي كمفردة ثقافية ضمن ثقافة مازالت تعاني ازدواجية «الاتباع - الابتداء»، والتي تسهم على تأكيد سمة «التقليدية» على مسرحنا (والسرح التقليدي هنا هو - بحسب قول (باربا) - عبارة عن نموذج من أصل أوروبي أو غربي، تم فرضه على الثقافات الأخرى)^(١٠)، هي ما ساعد على وجود صيغة مختلطة لتعريف الممثل العربي، بل - وبالأساس - على بقاء تلك الصورة الناقصة، المشوهة للممثل في ساحتنا، ومن ثم امتناعها عن التطوير والتقدم سواء في الاتجاه الأصلي التراثي باتباع ذات التقنيات المستقاة من حقل العرض الشعبي العربي، أو في الاتجاه المستحدث، المستورد، بابتداء نظم خاصة لبناء الممثل ودوره على النماذج الغربي.

وضمن باطن هذه الصيغة الخليط نفسه، تقف أمانة التسمية العربية «مثل» - التي نستخدمها لشيوخها ولضمان التوصيل - والتي «توحي بعلاقة سطحية وظاهرية بين الممثل ودوره، كما أنها تسبغ نفسياً طابعها السلبى على الممثل العربي» كما يراها مخرج وباحث من أتباع «الطريقة» أو «المنهج» الذي أرساه (ك). ستانلافسكي) للعيش الواقعية السيكلوجية..^(١١)، فهذه الكلمة - المصطلح تحمل في ذاتها التباساً ذهنياً، يؤثر بالضرورة على نظرة كل من المبدع أو المتلقي لفن «الممثل»، فهي ترجمة لكلمة Actor وليست كذلك بالنسبة للثانية Player فتلك هي اللاعب - ترجمة حرفية - أما الأولى فهي حرفياً «فاعل»، وهي أيضاً ليست بالترجمة لـ Comédien فهذه ترد معربة.. كوميديان، أي مضحك أو «مضحكاتي»، ومن هنا يصبح توصيف المخرج والباحث د. فواز الساجر صحيحاً إلى حد بعيد.. ويبدو أن الكلمة العربية قد اشتقت بديلاً عن مشخصاتي - وهي أقرب قليلاً - عن إحدى مصادر ثلاثة:

١- فلما أن تكون مشتقة من المائلة، التائل.. أي المحاكاة والمشابهة، فيكون الممثل هو المحاكى - المقلد، والمخصوص بالسر عن طريق نقل وتكرار الصفات الخارجية للموضوع المحاكى، دون «المبادرة» بفعل التجسيد الداخلي، أي معايشة العالم الداخلي - النفسى للموضوع - الشخصية.. وهذا أقرب إلى توصيف معظم باحثي التراث الشعبي للمؤدى في العروض الشعبية (الحكواتي - أصحاب المسامر - السباجة - المقلد - شاعر الربابة - المحبطين - لاعب العرائس الشعبية «خيال الظل والأجوزة»).

٢- وإما أن تكون عن (المثل) بمعنى الضارب بالأمثال، الواعظ.. وهي صيغة للأداء المباشر الذي قد لا يستلزم أي نوع من أنواع التجسيد، إذ تكفي القراءة أو التلاوة أسلوباً، أو قد يستلزم - أحياناً - حضوراً شخصياً، واقعياً، ومؤثراً أيضاً، وليس حضوراً افتراضياً كالذي يتطلبه إنشاء الفن الدرامي من حيث هو «تخيّل حضور عالم معروف يصبح افتراضياً»..^(١٢) فالانفراد المسرحي بالازدواجية (ما بين الممثل والشخصية).. يبتل مفعول ضرب الأمثلة.

٣- أو أنها مشتقة من معنى التمثيل النيابي (بالإنابة عن...)، فيكون معنى الممثل هو نفسه المقصود من ممثل الشعب أو النائب أو عضو البرلمان... إلخ.

وفي الأحوال الثلاثة فإن المفهوم المشكل والمستقر في اللاشعور الجمعي العربي (للممثل وجهه على السواء) عن معنى الممثل، ومن ثم عما يتصل به من طرق إعداد وتدريب وأساليب للنقد والتحليل، يكون متمحوراً غالباً حول إحدى تلك الصور الثلاث، أو حوفاً معاً في صورة مركبة، مشوهة... وفي أي منها فهو ناسخ للصور والأشكال الخارجية، يعتمد بالدرجة الأولى على نمطية مقررة، مكررة، في رسم تلك الصور والأشكال بصورة أقرب لرسم الملصقات الدعائية سواء الجادة منها أو الهزلية (الكاريكاتورية)، وأبعد عن التصوير الدرامي التجسدي... وهو ما يضع مسرحنا كله تحت عنوان (فن العرض) الذي اقترحه (ستانسلافسكي) لتوصيف مدرسة أداء كاملة تجد أصولها في عمل ممثلي (الكوميدى فرانسيز) من ناحية وفي كتابات (ديدرو) وبعض هؤلاء الممثلين (كوكلان الأكبر مثلاً) من ناحية أخرى، وهي مدرسة تفر بزدواج الممثل بل تفرضه فرضاً حيث يجب «أن تتوافر لديه أنا خالقة، وأخرى تحل - بالنسبة إليه - محل المسادة، فهنا لا يجب أن يشعر الممثل ولو بظل من مشاعر الشخصية أثناء فعل الأداء، بل يمكنه أن يفعل ذلك ولمرة واحدة أمام المرأة في منزله، بعيداً عن المنصة، من أجل التعرف على ما سوف يفعله بصوته وجسمه فيما بعد من أجل (الإيحاء) بوجود الشخصية...» (١٣)، وهكذا يتحدد هنا موقف المهارة الفنية «المجرية» والواقعة... والذي هو - كما يرى (ماركوف) - «ليس في الحقيقة سوى امتلاك لمجموعة من الأساليب التقنية المقتنة والثابتة، المرافقة بتنظيم دقيق للدور الذي اختص الممثل بأدائه، وكلما كان تحديد الدور أكثر دقة، كان امتلاك الممثل له أكثر كمالاً، وكانت دائرة الشخصيات التي يستطيع الممثل تجسيدها، ومجموعة التقنيات التي يستخدمها أكثر ضيقاً...» (١٤)

وفي الحقيقة فإن مسرحنا العربي ليس بعيداً عن هذا كله، فما هو موجود الآن من فن تمثيلي ومناهج تدريب، أو تدريس بمعنى أكثر قرباً للواقع - للممثل - ليس في الأغلب سوى إرث غامض، مختلط، يمتد بنسبه إلى الرواد - من جهة - مثل جورج أبيض الذي تعلم على يد سيلفيان ممثل «الكوميدى فرانسيز»، أو الرميحي والكسار ومن نقلوا الفودفيل الفرنسي في قلبه الممصر (الفرانكو-آراب) ثم استقلوا لينفردوا بثبيت أنماط التمثيل الهزلي، الكاريكاتوري... ومن جهة أخرى فهو يمتد إلى ظلال الصور الشعبية للأداء دون تحديد واضح لطبيعتها، في الوقت الذي تنهال فيه على الأجيال الجديدة من الممثلين عشرات (الترجمات) المطبوعة وليست المرئية عن المناهج والمدارس (الصراعات) الحديثة أو الحداثية أو ما بعدها، وفي الوقت الذي تصر فيه المعاهد الأكاديمية على اللجوء إلى صيغة المخرج - المدرس (صاحب الرؤية) وليس (معلم التمثيل).

إن هذا كله - وما سوف تعرض له فيما بعد تفصيلاً - يشكل أبعاد الحالة التي يعيشها فن الممثل العربي، وهي حالة تنعكس بدورها على الفن الدرامي عموماً، لتشكل ازدواجية سلبية - خارجية تختفي تحت ظلال كثيفة من دخان التجهيل القائم الذي يعطي الفرصة لاستشراء كثير من الأباطيل والمفاهيم الخرفية الضيقة والواقعة حول عمل الممثل العربي وبنائه وتدريبه وإمكانية تطوره، سواء داخل الوسط المسرحي «المهاس» أو داخل الوسط الأكاديمي الدراسي بحيث تكتمل حالة «الحصار» أو «الطاعون» التي يعانيها الجسد المسرحي

العربي، وتعانيتها أية محاولة من جانب الأجيال الطامعة إلى اتخاذ مواقعها بين كهنة الحرفة وسدنتها المتريعين على مقاعد الريادة والقيادة معاً بلا نهاية.

وفي ظل هذه الحالة فإن الكثير من المصاعب والعقبات سيواجه محاولة البحث العلمي، المنهجي الذي يحاول الإجابة على السؤال الغائب:

إلى أين يتوجه الممثل العربي - المبتدئ أو الممارس - لكي يكتشف أو يطور إمكانياته وبيئتي أو يسترجع تقنياته الإبداعية الأساسية (الصوت - الجسد - الخيال)، في ظل ظروف الفن المسرحي العربي المعاصر المعقدة، وفي ظل هيمنة مثلث القهر العربي القائم (السلطة - الجسد - القدر)؟

ذلك هو السؤال المنهجي الأساسي الذي يبدو أنه لا سبيل إلى إنكاره مادامنا نفكر بمسرح عربي الهوية، فهو المفتاح الوحيد للدخول إلى فعل التأصيل العملي/ العلمي للمسرح العربي، وليس مجرد التأصيل النظري أو الأدبي الذي قادتنا إليه الصيغة المغلوطة لطرح السؤال، والتي حل بها الكاتب الدرامي محل الممثل في البحث العملي، فجاءت معظم أبحاث وأطروحات حركة التأصيل عبارة عن إجابات مفتوحة عن السؤال:

إلى أين يتوجه الكاتب أو المخرج المسرحي العربي للبحث عن هوية قومية، عربية؟

ومن ثم جاءت تلك النتائج السلبية لجهود الحركة التأصيلية التي شهدنا جميعاً على دخولها عالم الظلال والذكريات، وهي نتائج البحث عن الشكل (التيارات والصور وكل ما ينتمي إلى عالم الأدب) في التاريخ الثقافي العربي - الإسلامي، وما قبل الإسلامي، والابتعاد عن حقل استكشاف الجوهر الحي للمسرح وهو الممثل وأدواته أو لغته الإبداعية، والذي بقي حتى اليوم جوهراً يبحث عن شكل، فيما تتساقط من حوله الأشكال الفارغة الواحد تلو الآخر، فعين يكتشف (يوسف إدريس) نموذج «الفرفور» في التراث الفلاحي المصري ويقدمه لنا بكل ما يحتويه من غنى ترسانة «المهرج الملحمي» الذي عمل على تفعيله المسرحي الإيطالي (داريوفو) انطلاقاً من تراثه القومي المتمثل في (الكوميديا دي لارقي) ذات النسب للكوميديا الشعبية التي خرج منها نموذج «الفرفور» وهو نفسه الأصل وراء صيغة «الجوكرا» التي ابتكرها (أوجستو بوال) لمسرحه المسمى (مسرح المقهورين) اعتماداً على تراث فلاحي أمريكي اللاتينية، حين يكتشف (يوسف إدريس) هذا النموذج الفعال تكون الخطوات التالية هي محاولة بناء نصوص درامية تعتمد عليه بطلاً، أي حبسه داخل نسق مغلق، حتى ولو كان الثمن هو افتعال افتتاحية ما - أي مشاركته مزعومة - بزعم ممثلين بين صفوف الجمهور ليقوموا بدلاً عنه بالحوار الجدلي المتجمل مع (الفرفور)، وحيث تصح هنا فرضية الباحث محمد الأسعد بالنسبة إلى الأشكال الشعبية عند وضعها على المسرح، حيث ينشأ هنا «ثمة انشقاق بين سبب وجود هذه الأشياء والوجود نفسه». أما في الواقع «فإن الإنسان يكون هنا في حضرة كل ماهو شخصي، وكل ما له ذات وهوية، على العكس من وجوده بين جدران الأسمنت والزجاج والحديد، وأمام أنسجة الإنتاج البضاعي...» (١٥)

وإن كان يوسف إدريس لم ينتبه إلى الإمكانيات التقنية الكامنة في النموذج الذي طرح بحكم كونه كاتباً فقط ولا نصيب له في عملية الممارسة العملية، فإن من تولوا عملية تحويل نصه عرضاً (الفرفور) قد وقعوا في فخ النسق المغلق الذي وضع فيه البطل - الممثل، وتزداد حدة تلك الملاحظة وضوحاً حين نطالع بيانات المسرح

الاحتفالي المغربي، فحتى حين نصل إلى نقطة متطورة على خط البحث عن الهوية لدى الإخوة المغاربة بحكم انفتاحهم الثقافي والفكري على فرنسا - فرنسا مرة أخرى! - بل ولعله بسبب هذا الانفتاح نفسه، يتحدث بينهم الأول عن الممثل بقليل من الاهتمام، ويكثر من الغموض والالتباس ذاته الذي يضعه تحت خيانة (الكوميديان) - وحسب التعريف الذي أورده لجوفيه - ويقول عنه إنه مطالب بأن يسأل: لو أن الشخصية المسرحية كانت في مثل موقعي ماذا كانت تفعل؟!

وحسب البيان نفسه فإن الاحتفاليين لا يقولون للممثل: (كن عطيلًا)، بل يقولون: (اجعل من عطيل ما أنت كائنه الآن) . . وهكذا تنعكس فرضية الخيال الإبداعي لتجعل الشخصية تتلبس الممثل، وليس هو من يلبسها . . وسواء كان هذا الفهم نتيجة خلط في فهم واستخدام المصطلح L'acteur أو Comédien، أو سواء كان هذا عن قناعة «صوفية» بالصورة التراثية للإنسان المؤدي، في حال «التجلي» أو «الوجد» الشائعة في قلب التظاهرات الدينية في المغرب العربي ومصر، فما حدث هو أن النتيجة النهائية لم تكن بالمرءة في صالح الممثل العربي على الرغم مما قلناه عن غنى تلك الصورة التي يمكن استخلاص بعض الملامح الخاصة بها من خلال رصد باحثة سوفيتية (تمارا الكسندروفنا) في كتابها (ألف عام وعام على المسرح العربي) فيما يلي:

- ١- كان الممثلون ينشرون أدوارهم من الكتل الضخمة، فيبدعون بذلك أنهاطاً لا شخصيات محددة.
 - ٢- كان لكل نمط ملابسه ومكياجيه أو حتى قناعه الخاص به.
 - ٣- يمتلك الممثل العربي بطبيعته صدقاً وعطاءً فريدين، ويكاد تعلقه بفن التشخيص أن يكون أسطورياً.
 - ٤- إن فنه ليس من نوع التشخيص ولا المعاناة . . . إنه أقرب ما يكون إلى موهبة التقمص الفطرية.
 - ٥- إنه كان ممثلاً شاملاً في القرون الماضية، راوياً وراقصاً وحاوياً في نفس الوقت.
 - ٦- كان اتصاله مع المتفرجين مباشرة، ومبرراً من الناحية المنطقية . . . (١٦).
- ولكن . . .

يبدو أن الظروف والملابسات المعقدة التي أحاطت بظهور ونمو المسرح العربي داخل بيئة لم تكن ممهدة جيداً لاستقباله لا تنزال تشكل حواجز عديدة أمام تطور فن الممثل العربي استناداً على المكونات الأصلية للشخصية العربية، شخصية المتفرج والممثل معاً، مع الاستفادة من مناهج البحث الإبداعي التي أسسها مسرحيون كبار من أمثال: ستانيسلافسكي، ومايخوولد، وغيرهم (فاختنجوف، شايريوف، ميخائيل تشيخوف، ماريا كنيديل، وغيرهم في روسيا، وبرخت في ألمانيا، وجروتوفسكي وباربا في هولندا وإيطاليا، وبيتربروك في إنجلترا وفرنسا . . . الخ).

من هنا فإن أي محاولة لتجاوز تلك الحواجز نحو الإجابة على السؤال الموضوع لابد وأن تتوقف أولاً أمام تحليل المشكلة تحليلاً واضحاً، فهذا هو نصف الطريق إلى الحل . . . وهو ما تحاول هذه الدراسة الوصول إليه عبر تحليل مجموعة الازدواجيات القائمة في لاشعور الممثل والمتفرج، أو اللاشعور الجمعي العربي،

باعتبارها - واقعياً - الحواجز الفعلية أو الصعاب الحقيقية، وباعتبارها أيضاً إشكالية (الازدواجية) المركبة - المحور المميز لأي فن مسرحي حقيقي (وبخاصة في مثل المجتمعات العربية حيث يستهلك الفرد ما لا ينتج، ويقول ما لا يفكر) وعقدة الإبداع التمثيلي التي تمنحه ألماً وحرارة حين يحاول الخروج منها (مثال: بحث ستانيسلافسكي المنهجي في فن المعاشية لإدخال الممثل تحت جلد الشخصية، وبالعكس بحث برزخت حول الإبداع أو الفصل ما بين الممثل والشخصية، والحلول الحديثة التي تحاول الدمج بين الأسلوبين. وكذا بحوث أرتو وبريا وجروتوفسكي للوصول ما بين الممثل الشرقي والغربي.. إلخ)، وهي نفسها العقدة التي تمنع عنه وهج التألق إذا ما حاول تجاوزها - دون بحث - بالتغاضي عن وجودها، إما عن جهل أو تجاهل.

ولكن الفنان لا يبدع في فراغ اجتماعي، إذ يمثل الفن إحدى مكونات البنية فوقية للمجتمع، ومن هنا فإن الجزء الأكبر من انشغال فنان المسرح العربي (مثلاً ومخرجاً) عن قضايا إبداعه الحقيقية يرتبط بالدرجة الأولى بالطرف الموضوعي الذي يعايشه هذا الفنان، الذي يمكن أن يجد نفسه مضطراً للدفاع عن وجوده بإزاء الاتهام بالتمرد والعصبان السياسي، أو بالער والفساد الأخلاقي، أو بالكفر والإلحاد بدلاً من الدفاع عن هذا الوجود أمام المادة الإبداعية التي تستفز للصراع والمبادأة من خلال عملية التجسيد والمعاشية. هذه العملية التي تستلزم مجموعة من التقنيات الجسدية - النفسية لمنع كلا الاثنين (الممثل - الشخصية) من الدوبان أو التلاشي أمام الآخر.

ويشير علينا مثلث القهر (السلطة - الجسد - القدر) باتخاذ أرضية لبحث عناصر المشكلة أو الازدواجيات المستقرة، كون هذه الأخيرة هي مصاعب أيديولوجية بالأساس قبل أن تكون تقنية، فهذا المثلث يضم نفس أضلاع الاستبداد الشرقي الذي ظل عبر العصور حجر عثرة أمام التطلعات الفردية والديمقراطية التي لا غنى عنها لأي فن، وبالأذات فن المسرح الدرامي بوصفه تدريباً شعرياً على الحرية - حسب وصف جان روفيئو - مهما اتخذ لنفسه من مسميات وأشكال مثل الحكم المطلق أو الشمولي أو الإقطاع أو الاستعمار أو العسكرية أو الإرهاب.

ومن هذا المنطلق نتناول هنا هذه الأضلاع الثلاثة وما ينشأ عن كل منها من ازدواجية سلبية بوجه التطور التقني لفن الممثل وذلك على النحو التالي:

(١) السلطة . ازدواجية (الكلمة - الفعل)

تنشأ الازدواجية المسرحية بدهاء بمجرد استخدام المبدع المسرحي وسائط تقنية غير الكتابة/ القراءة لتجسيد النص الدرامي المطبوع، الذي قد نجدنا نظامه الشكلي المكتوب به (أي تقسيمات الحوار بين الشخص، وكذا المشاهد والفصول، والدخول، والخروج)، وأيضاً ما قد يمثل به من إرشادات مسرحية، فتصور أنه نسخة عمل جاهزة للتجسيد بمجرد توزيع الأدوار على ممثلين مناسبين (حسب الأوصاف التي يحددها المؤلف في البداية لكل شخصية من مظهر فيزيقي ووضع اجتماعي بل وحالة نفسية)، ومن ثم نطق كلمات المؤلف نطقاً صحيحاً (إلقاء) ووضع الحركة المسرحية الحرفية (الميزانين) التي تضمن ألا يصدح الممثلون بعضهم ببعض.. ولن ينقصنا سوى خشبة مسرح جاهزة وظروف إنتاج معقولة ليكون لدينا عرض جاهز للفرجة. بينما تصدنا التجربة الفعلية (الممارسة) بأن نص الكاتب ما هو إلا خطاب مغلق ينتظر أفعالا

نفسية - بدنية حبة تجسده وتكشف ما يحتويه من معان باطنة وإرشادات خفية تقودنا إلى عالم معقد من التفاصيل والسلوكيات ترسم في مجموعها معالم كون خيالي خارج - بالضرورة - عما نعيشه، وقریب - بالاحتال - مما نحسه أو نشعر به «على نحو غائم كما في أحلامنا» - بتعبير (ستانسلافسكي) - وهنا نلمس على الفور معنى التعارض البديهي ما بين الكلمة المكتوبة والصورة الناطقة، وأيضاً ما بين الصوت والفعل الدرامي سواء بالنسبة للممثل أو للمتلقي .

ويبدو أن بقاء المسرح - أو بمعنى أدق عودته - وأشباهه من فنون العرض والأداء، هو تعبير ضمني، لا شعوري، جمعي عن ذلك الجرح القديم الذي أصاب الإنسانية في قلب وجودها الملتئم - آنذاك - نتيجة اختراع الكتابة، وتبوتها مكانة سامية تبعاً للتقسيم الطبقي للمجتمعات، حيث أصبحت الكتابة وسيلة من وسائل الهيمنة الطبقية - الأيديولوجية والمجتمعية (السلطوية)، إلى الحد الذي يدفع باحث معاصر إلى القول إن هناك (ثمة حكم مسبق راسخ في أذهاننا وأذواقنا نحن الغربيين منذ عدة قرون، يحملنا على ألا نتقبل أي نتاج فني لغوي إلا في شكله المكتوب، ولا نكاد نستثني من ذلك فن المسرح، على الرغم من كونه فناً قوياً، شفاهياً، في حقيقته وواقعه . . .) (١٧).

فالعودة من الكتابة إلى الشفاهية، ومن التجريد إلى التجسيد، إنما كانت تعني بصورة ما عودة إلى إحدى النماذج الأصلية (البداية) للاختراع الإنساني، وهي تعبير جذلي عن علاقة مزدوجة ما بين الحاضر والماضي . فالجماعية التي سحقها (الملكية) في تطورها التاريخي خلال مرحلتَي العبودية والإقطاع، عادت بصورة جديدة مع صعود البرجوازية لتحاول وصل ما انقطع بواسطة «الديمقراطية»، فلما ارتقت البرجوازية إلى مدارج الرأسمالية مع التطور التكنولوجي والعلمي الهائل للحضارة الحديثة، أصبح من الضروري العودة - للمرة الثانية - إلى الماضي، حيث أصبح الخلاص - في رأي فنان معاصر (جوجان) - متمثلاً في رفض «قبح وخداع الحضارة الحديثة»، وإغناء النفس بالرجوع إلى «براءة وسذاجة» الحياة البدائية . . . (١٨).

ومن هذا العرض شديد التبسيط والإيجاز، يتبين لنا أن المسرح كنموذج للاختراع الجرح، الديمقراطية، قد عاد علاجاً ناجحاً - متكرراً لحالات الفصام الاجتماعي - أو تعبيراً عنها - فهو هذيان شعري يجسد صراعاً ما يسمى إلى الحل، أليس جل ما يعرضه - تقريباً - هو حالات مماثلة من الفصام النفسي أو الأمرى أو السياسي! ومن هنا يرى (أ. بتلي): أن عنصر الهذيان في المسرح هو سر فنتته التي لا تقاوم، على الأقل بالنسبة إلى الممثلين الذين هم في أواخر مراهقتهم - فعلاً أو مجازاً - (١٩)، ثم يقرر بناءً على ذلك «أن متعة التمثيل والمشاهدة هي متعة مغرقة في الترجسية، وذلك بالتقهقر إلى مرحلة الطفولة المبكرة . . . مرحلة خلق العالم السحري» (٢٠).

ولعل خطورة الفن التمثيلي التي تثير ضده السلطات الحاكمة فتمنعه أو تحرمه أو تشدد الرقابة عليه، لعلها تكمن هنا بالذات، فالسرح الحق لا يعيد إنتاج (يقلد أو يحاكي) صور الناس وأقوالهم فقط، إذ يتيح التمثيل «حسرة إعادة إنتاج معايير الطبيعة والنظام الاجتماعي، وتقليدها ومحاكاتها وتشويهها وانتهاكها» . (٢١)، وهي الحرية التي لا نشعر بوجودها إلا خلال عملية العرض أو التجسيد، ولذا فإن رجل المسرح المعاصر (بيتر بروك) أصاب كبد الحقيقة حين قال إنه: «وفي معظم النظم السياسية، وحتى عندما

تكون الكلمة حرة، والصورة حرة، تبقى خشبة المسرح آخر وسيط يحظى بحريته... فغيريزتها تعرف الحكومات ما للحدث الحي من كهرية خطيرة» (٢٢)

وهكذا فإن العرضية أو الأدائية أو المسرحية Theatralite تلك التي تجعل من الدراما مسرحاً بالفعل وليس أدباً مقروءاً مقصوراً على قلة من الناس، هي ما يعود إلى الحياة مقابل قرون طويلة من «الأدبية»، لتنبعث معها ازدواجية «النص - العرض»، أو «الكلمة - الفعل»، أو - كما يلاحظ (بافي) - يمكن القول إنه «قد تشكلت في المسرح الحديث، ملامع البحث عن المسرحية أو المسرحية، هذه التي ظلت طويلاً بعيدة المنال. ولو أن المفهوم ذاته يتضمن شيئاً ما مسرحياً، شديد العمومية، بل ومثالياً أيضاً» (٢٣) إن التأثير الذي أشار إليه (بروك) بكلمة «كهرية»، هو ذلك الاحتكاك الاجتماعي متعدد المستويات ما بين أطراف قد لا يحدث أن (تجتمع) أبداً سوى في أحوال استثنائية، مثل الثورة أو بعض المشاركات الجماعية الغظة التي تحتفظ بها البشرية في خيالها «نموذجاً لا يضاهي» لأيام وحدتها والتزامها. إذ يحدث هنا - أحياناً - أن يتحول المسرح إلى ساحة محكمة، عدالة ضخمة يحاكم فيها المجموع، أو يتدرب جمالياً على محاكمة «فردية مجرمة»، محاكمة ليست سيكولوجية أو أخلاقية أبداً - مع أنها قد تروحي بذلك - وإنما هي «سياسية» بالدرجة الأولى إذ تنبني على منطق الجدل أو الحوار من ناحية، وتسعى إلى (العلانية) من ناحية أخرى... صحيح أن الأمر يبدو لعبة إيهامية إلا أنه يستمد خطورته من هذا الازدواج الأخير: اللعبة - الإيهام، فاللعب يتحول إلى نشاط يفترض الصدق أو يحاول فرضه... «فما هو مسرحي يتضمن ولا شك - وبشكل محدد - ازدواجية ما تتمثل فيها يلي:

إنه يأخذ في اعتباره الإيهام واللعبة المسرحية المصنوعة معاً، وهي اللعبة التي تذكرنا باستمرار أننا في مسرح.

في نفس الوقت الذي نكون فيه مأسورين بانتقالنا إلى عالم آخر أكثر واقعية [وصدقاً] من عالمنا...

وفي الغالب ما يكون هذا التشوش والخلط في مفهوم «المسرحية»، هو الدافع وراء تلك المجادلات العقيمة حول طبيعة عمل الممثل... (٢٤)

والواقع أنه بالنسبة لمسرحنا العربي الذي لم يكن ميلاده طبيعياً أو شرعياً - أي كنتيجة مباشرة أو غير مباشرة للحاجة إلى التعبير الديمقراطي العلني، في ظل ظروف تطور اجتماعي موات أو حتى ضاغط - وإنما كان في الواقع عبارة عن استجابة فردية لـ «إغواء الغرب» بتسهيل من ظروف التبعية الشاملة التي تعيشها مجتمعاتنا، بالنسبة لهذا المسرح العربي، فقد حسمت قضية الازدواج (النص - العرض) أو (الكلمة - الفعل) منذ البداية لصالح الطرف الأكثر رسوخاً وتحذراً في التاريخ الثقافي العربي وهو «الكلمة». أي لصالح «الأدبية» مقابل «المسرحانية»، وحيث تعيش الأولى حالة عزلة جماهيرية طبيعية (في ظل الازدواج اللغوي) ما بين الفصحى والعامة من ناحية، والأمية الهجائية والثقافة من ناحية أخرى، ومن ثم تبدو - في حال تعارضها مع السلطة القائمة - معارضة مستأنسة بلا أظافر، بعيداً عن الخلخلة التي قد يحدثها التعبير المسرحي ذاته (أي حركة الكلمة والرؤية المزدوجة للثيمة المطروحة (ازدواجية الممثل / الشخصية)، وأيضاً ازدواجية النتائج المقصودة للعرض وفنيته (تقنياته). (٢٥)

وعلى هذا الأساس ينجز المسرح العربي من الوقوع - تقنياً - في التشوش والخلط في مفهوم المسرحية، ويأمن - بالتالي - جانب كل تلك الجدالات العقيمة حول طبيعة عمل الممثل، حين يكتفي بالوقوف في منطقة الأمان والحرية النسبية التي للكلمة الأدبية، ومن ثم ينحصر جهد الممثل في اتقان طريقة النطق وضبط مخارج الألفاظ (الإلقاء) وهو ما يعني - من وجهة نظر فنية وفكرية معاً - أن يتم تركيز الممثل لا على معنى العبارة المقولة، وإنما على طريقة لفظها منمغة. إذ يفقد هذا إلى أن يتم الممثل - بالدرجة الأولى - بالأفعال، وإنما بكلمات الكاتب المسرحي، التي يخفي وراءها عواطفه النائمة، وخواء عالمه الداخلي. (٢٦)

ونعود هنا إلى ذكر جهود الرواد، مثل (جورج أبيض)، الذي كان يرى: «أن التأثير بالصوت أوقع أثراً على المشاهدين من الصورة»، والذي اعتبر بحق مؤسس مدرسة (الإلقاء)، وكما يرى (فواز الساجر): فلقد دافع جورج أبيض عن الدور النبيل والسامي للمسرح، وتعامل بجديّة مع فن التمثيل، ولكنه خلق في الوقت نفسه كمية من التقنيات والقوالب التمثيلية الجامدة، فأدى ذلك - على الرغم من نزاهة القصد - إلى تجريد الفن المسرحي من جوهره الديمقراطي. (٢٧) فإذا تذكرنا ما للرواد - أمثال جورج أبيض ويوسف وهبي وغيرهما - من تأثير عميق ومستمر على الأجيال المتعاقبة من الممثلين المصريين، وما ل هؤلاء من تأثير ملموس على كثير من البلدان العربية التي دخلها الفن المسرحي عن طريق مصر. فإن الصورة تصبح أكثر وضوحاً حول حجم القوالب الأدائية، الصوتية الراسخة ودورها في إعاقه تطور مناهج التدريب المسرحي. ومن ناحية أخرى فإن ثبات تلك القوالب التقليدية واستمرارها يرتبط، بسوعي أو من دون وعي بدور السلطة السياسية في حصر هذا الفن إما في دائرة الأهواء والعواطفية المغيية لأي نشاط عقلي، أو في دائرة الحسية الغرائزية أو الهزلية والمستعبدة للجسد، حتى لا ينطلق بعيداً نحو إطاره المدني الديمقراطي الضروري لنمو الواقعية الفنية ذات الطبيعة المعارضة بالضرورة للسلطة، أي سلطة. . . . وفي هذا المقام يمكن استعادة ذلك الوصف المعاصر لمكانة (الكلاسيكية) كمذهب في عصورها الذهبية، أي قبل سقوط قلاع الإقطاع في فرنسا وأوروبا، أمام ضربات البرجوازية الصاعدة، إذ كانت هي «سلح الدول ذات الحكم المطلق بالدرجة الأولى، وكان من غير الممكن ألا تروق لهذه الدول فكرة النظام العظيم، والخضوع الصارم، والوحدة المهيبة» (٢٨)، وفيما يخص النظم الشمولية أو اللاديمقراطية المركزية! فإن هذا لا يعد افتتاحات أو تأويل متعسف للتاريخ الاجتماعي المعاصر للمنطقة العربية، إذ تكفي ملاحظة إلى مدى تسيطر هاتيك النظم على السياسات الإعلامية والثقافية بحجة أنها أمور تخص السيادة القومية، وهي حجة صحيحة ولكن في صيغتها الحقيقية أي أنها أمور تخص السيادة والهيمنة السلطوية الأبوية على الفكر ومن ثم على الميول والاتجاهات الاجتماعية من خلال منطلق الحظر والإباحة، منطبق الرقيب الأعلى المستول عن ترويض غرائز وأهواء (لهي) الاجتماعي. . . . ذلك لأن لكل أيديولوجيا - بما فيها الفن وما يسمى بالأدب الجميلة - إنها تعبر عن الميول والأحوال النفسية لمجتمع بعينه، وإذا كان هذا المجتمع منقسماً إلى طبقات. فلطبقة بعينها. . . (٢٩).

ومن ناحية أخرى فإن العرض السابق يقودنا إلى الرصد التالي:

- ١- إن ازدواجية (النص - العرض) تطرح - بدورها - صعوبة أو مشكلة محددة بإزاء فن الممثل، وهي مشكلة (الحرية) سواء على مستوى النقد العلمي التحليلي لعمل الممثل أو على مستوى عمل الممثل نفسه (وهو عمل مزدوج الطابع باستمرار - كما أوضحنا وكما فصله منهجياً (ك. ستانيسلافسكي) - فهناك إعداده

لنفسه ما بين الإعداد النفسي والآخر البدني، كما أن هناك عمله مع الشخصية أو إعداده للدور...).

(أ) وفيما يتعلق بالمستوى الأول تتمثل المشكلة فيما يلي:

إن ما يقدمه الممثل لنا ليس سوى نشاط إبداعي وتخيبي، يزول مع نزول الستار، ليبدأ من جديد - وربما بصورة مختلفة نسبياً مع العرض التالي، بعكس النص الذي يقدمه لنا الكاتب ثابتاً ومحفوظاً بين دفتي كتاب، فإبداع الممثل ذاتي، أي، وهو أيضاً شرطي - أي محدود بالطبيعة المقيدة للتكنولوجيا المسرحية - علاوة على كونه يظل ناقصاً حتى يعرضه أمام جمهوره...، ومن هنا تصبح الكتابة عن فن الممثل مجرد تأمل ذهني أو تقرير انطباعي عن حالة مخصوصة لجماعة معينة من الممثلين في ظروف معينة، لا نرى منهم سوى نتائج جهدهم الإبداعي فيما يغيب عنا - لأسباب موضوعية - الجانب الأهم وهو الميل أو الخافز وكل ما يختص بالطاقة النفسية الداخلية، إذ ما أسهل أن يقوم ممثل بتضليلنا حول حقيقة دوافعه وعملياته النفسية...! وكان ما نكتبه في هذه الحالة مجرد نقش على الرمال.

وفي هذا المجال فإن التاريخ المسرحي المعاصر يقدم لنا مادة غنية عن القضايا الخلافية التي نشأت عن التعارض ما بين النظريات والمنهاج التمثيلية التي وضعها كبار المسرحيين أمثال: (ستانسلافسكي) و(برخت)، وبين واقع الممارسة العملية التي قاموا بها هم أو من تبعهم من المريدين...، بل إننا لا نعدم ظهور قضايا مشابهة في المسرح العربي مثل قضية التنظير والتطبيق لدى أصحاب حركة التأصيل.

وتضاف هنا مشكلة أخرى تزيد المشكلة الأخيرة تعقيداً... وهي مشكلة الترجمة أو لنقل النقل أو النسخ - للمنهاج العملية عن أصولها الأجنبية دون معابقتها في جانبها العملي - التطوري من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد تأتي الترجمة بعيدة عن الأصل إما لضعف المترجم أو للترجمة عبر لغة وسيطة، مثل ما حدث مع التراث الضخم لمؤسس (الطريقة) ستانسلافسكي، والذي جمعه اللجنة الأكاديمية السوفيتية المشرفة على جمع تراثه في ثمانية مجلدات كاملة، في حين ظل ما نعرفه ونعمل به من هذا كله هو ترجمة بعنوان (إعداد الممثل) عن الإنجليزية وليس الروسية، تلك الترجمة المجتزأة أصلاً من تراث مترابط، والمنقوصة وغير الدقيقة - نتيجة عدم تخصص المترجمين - حتى بادر المرحوم (د. شريف شاكر) بترجمة جزأين آخرين عن الأصل الروسي^(٣١).

وتزيد على ذلك بعد المسافة الزمنية بين المترجمات والأصول المنقول عنها، لنجد أنفسنا أمام مفارقة محزنة تتمثل في اشتعال موجة ما من الاهتمام حول طريقة حديثة أو منهج في حين يكون قد أصبح في عداد الكلاسيكيات، أو قد يكون صاحبه قد تخلى عن أساسه وأكبره أو أجرى عليه تحويلات مهمة.!

(ب) أما على المستوى الثاني - مستوى عمل الممثل ذاته - فإن الحديث أو البحث عن تقنية ما للممثل يضعنا أمام تناقض ظاهري من نوع آخر، يتمثل في التعارض ما بين التقنية - التي تفرض شرطية جديدة - وحرية الممثل الإبداعية.

فما يقدمه الممثل هو «فعل حر يحس أنه خيالي، يقع خارج الحياة العادية، ومع ذلك فهو قادر على احتواء الممثل تماماً، وهو فعل مجرد من كل مصلحة مادية ومن كل منفعة، يتم في زمن وفي مكان محددين عمداً، ويدور في نظام ما، ووفق قواعد محددة. (٣١)».

«فإن تكون ممثلاً يعني أن تحرر نفسك» هكذا ينصح (باربا).^(٣٢)، ولكن كيف تكون تلك الحرية مع الالتزام بنص الكاتب، والرعي بوجود الشريك على المنصة، والجمهور في الصالة، وهل يكون الممثل إلا جزءاً لا يمكن عزله عن النسق المسرحي المتكامل (ممثل + منصة + مناظر + تكنولوجيا إضاءة وصوتيات... إلخ)، ثم هل يكون الدور الذي يلعبه إلا جزءاً من منظومة درامية محبوكة، كلية (نص)؟!

على أن هذا التناقض الظاهري - أو الوعي به - هو واحد من منجزات المسرح الحديث، مسرح القرن العشرين، مسرح المخرج...، حيث لم يعد الموضوع فقط هو مادة البحث العلمي، وإنما (العملية الإبداعية ككل، فهكذا أصبح «الكثير مما نطلق عليه (ما بعد حداثي) يقوم على التطبيقات المختلفة، التي يطرحها مفهوم العرض باعتباره أداة لتقويض الحتمية التي يتسم بها النص الدرامي التقليدي...»^(٣٣)) ولم يكن هذا إلا صدى لانفراج المد الثوري التقدمي ضد كافة أشكال الهيمنة والسيطرة الاجتماعية الاقتصادية، ومن ثم الميديولوجية التي أفرزتها البرجوازية بعد استقرارها وبداية تحولها إلى شكلها الجديد (الرأسمالية)، والشكل المهيمن هنا هو سلطة النص / الكلمة بالطبع.

لكن هذا لم يكن معناه إزاحة النص بحساب العرض على نفس المنوال الأحادي القديم، وإنما جاء تنوع من التركيب أو التعدد...، فمن خلال «العملية التفاعلية بين استراتيجيات كل من النص والعرض، يمكن تقويض هذا التضاد الثنائي بين النظام والانظام، الثبات والمغايرة، وهو تضاد يعمل دائماً في صالح الطرف الأول...»^(٣٤).

وقد يكون من الضروري أن نتوقف هنا أمام أحد الحلول الذي توصل إليه مبدعو المسرح الغربي الحديث لحل هذا التضاد أو الازدواجية (مستلهمين تراثاً بعيداً لكنه لم يمت مادام هناك وعي ومنهج علميين وأهداف واضحة...). وهي تقنية ذات دلالة هامة، تقنية (الارتجال) المعروفة منذ القدم كسمة مميزة للإبداع الشعبي عموماً، ومن ثم فهي تستحق منا وقفة متأنية قليلاً قبيل الانتقال إلى النقطة الثانية.

الارتجال ليس ما هو شائع في المسارح الهزلية من مهارة إلقاء النكتة الفورية، أو النقاط كلام الآخر وإلقائه بوجهه بسرعة وحذق يثيران ضحك المستمع، ولكنه هو «مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الإنساني (الجسد، المساحة... إلخ) في سبيل التوصل إلى تعبير إبداعي، مادي، ملموس عن فكرة أو موقف أو حتى شخصية أو نص ما، على أن يتم ذلك بتلقائية وكرد فعل مباشر لمؤثر ما نابع من البيئة المحيطة بالشخص في تلك اللحظة، فيبدو الممثل وكأنه «فوجيء تماماً بما يحدث...»^(٣٥).

وقد يبدو الارتجال كعنصر فني غريباً على ثقافات عملت خلال تطورها الثقافي على إزاحة كل ما هو شفاهي، غير مدون، مرثجل أو شعبي - بكلمة أخرى - في حين أفسحت المجال للكتابة عنواناً للفن الرسمي المعترف به، ولكن هذا يصدق فقط على الثقافة العالمية وما يلحق بها من آداب مدونة ولاهوت صارم، أما بالنسبة للثقافة الشعبية فقد ظلت الكلمة المنطوقة والحركة المجسدة الإيقاعية هي أدوات التعبير الأكثر ملاءمة.

وهكذا يتضح دور الارتجال كعنصر ديمقراطي، شعبي، إذ أنه بالفعل «ليس مجرد أسلوب أو تقنية للتمثيل، إنه مبدأ دينامي فعال على مستوى مجالات عديدة ومتنوعة...»^(٣٦).

وهو - حسب تعريف م. برنارد - قطعة (ظاهرية) مع نظام يتم فضحه كنظام مصطنع وقعي من أجل تحقيق انبثاق وتطور نظام يبدو طبيعياً ومتحرراً. (٣٧). وهذا بالضبط هو الدور الذي يمنحه نظام (ستانسلافسكي) للارتجال، كطريقة لاكتشاف النص الدرامي، أو كأسلوب للتحليل بالأفعال، حيث يسمى الممثل إلى التعبير عن فكرة المؤلف بأفعاله هو وكلاته أولاً قبل أن يعود إليه ليملكه بحرية خلاقة، في حين أن بعض المناهج الأخرى تستخدمه كتقنية مساعدة في خلق بديل للخبرة المسرحية التقليدية (أرتو جروتوفسكي)، وقد يصل الأمر بالفعل إلى تجاوز المسرح ذاته إلى مجالات أخرى (العلاج النفسي أو السيكدوراما) باستخدام المبادئ الارتجالية (٣٨).

وبالجملة فإن العودة لاستخدام تقنية الارتجال في المسرح المعاصر، هي تعبير عن تلك الرغبة الإبداعية - الثورية - في إلغاء الازدواجية القائمة بداهة ما بين النص المكتوب والممثل المبدع، بواسطة تقنية مسرحية صرف تصلح للعمل جسراً أو وصلة ما بين المتعاضين، وخاصة في ظروف الازدواجية اللغوية التي تبرز فيها مشكلة التعارض ما بين لغة الكاتب الفنية - ولغة الممثل اليومية، إذ يمكن لهذا الأخير أن يسمح لنفسه بالتفكير والفعل مكان الشخصية التي يمثلها بعد أن يكون قد تدرب جيداً على إعطائها لغته هو ومن ثم الدخول إلى لغتها الخاصة بواسطة الارتجال أثناء التدريبات.

ومن ناحية أخرى فإن هذه العودة تبدو طبيعية في ظل الشكل الجديد الذي اتخذته الفكر الغربي في بدايات القرن، حيث سقطت جميع المسلمات القديمة تحت أقدام التطور التقني العلمي المائل والمندفع بأقصى سرعة نحو صبغة المجتمع المفتوح، وهو التطور الذي شمل بحركته كافة العلوم الإنسانية والفنون، إذ أن «الأشكال الفنية ينبغي أن تلائم قبل كل شيء التركيب الاقتصادي - الاجتماعي الذي يراودها أن تلعب دوراً إيجابياً فعالاً في إنسانه». (٣٩)

هكذا نستطيع أن نفهم قضية حرية الممثل المطروحة بإزاء قضايا التقنية على صعيد الحركة المسرحية العربية، وبخاصة في أوائل القرن، عندما كان المسرح لا يزال وليداً عن نصف قرن بل أقل.

فمن المعروف أن التأسيس للمسرح العربي قد تم خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأنه كان في ذاته نتاج حركة الانفتاح على الغرب الأوروبي والتي قام بها أفراد بصفة شخصية أولاً، قبل أن تتبناها حكومات ترزح تحت ظل الاحتلال الأجنبي. . فهنا تبرز أسماء مثل: (مارون نقاش، يعقوب صنوع) ثم وبصفة خاصة (أبي خليل القباني). . وهنا أيضاً نذكر سياسة (الخديوي إسماعيل) في مصر التي أرادها قطعةً من أوروبا - وبالذات فرنسا - وكيف كانت الفرق الفرنسية والإيطالية تتوافد على القاهرة والإسكندرية لتقديم عروضها.

وقد أدت هذه الحركة الانتقائية، التلقائية فيما أدت إلى دخول المسرح ساحة الإبداع العربي وتهميش دور مجموعة الفنون الأدائية الشعبية المتمية في غالبيتها إلى نوع الكوميديا الشعبية، والقائمة بشكل أساسي على الارتجال كتقنية، وقد تم اعتماد شكل ما من أشكال المسرح هو ما سمحت الظروف للمؤسسين أن يروه ويفهموه قدر المستطاع، دون السؤال عن القوانين الإبداعية المحركة لهذا الفن، ولا حتى عن سبب وجوده بهذا الشكل دون غيره. . فممنذ افتتاح أول عرض مسرحي عربي في بيروت (البخيل - مولير) لمارون نقاش،

كانت علاقة التبعية للأصل الأوروبي الغربي هي السمة الأساسية لتطور هذا الذي نعرفه حتى اليوم تحت اسم المسرح العربي، في نفس الوقت الذي تم فيه تجاهل بل وتحقير فعالية الموروث الشعبي التمثيلي المعبر عنه بصفة أساسية في تقنية (الارتجال)، خاصة وأن هذه التقنية قد حازت سوء السمعة باطراد نتيجة استخدامها على مدى واسع في المسرح الهزلي الرخيص، بل إن صورة الممثل ذاته لم تتعدى إلى وقت قريب هذا الوصف الذي نوردته لـ (رفاعة الطهطاوي) رائد حركة التنوير و الانفتاح الثقافي على الغرب في القرن الماضي، حيث يقول في كتابه (تلخيص الإبريز في وصفه باريز):

«ثم إن النساء واللاعبات والرجال [يقصد الممثلين] يشبهون العوالم في مصر، واللاعبون واللاعبات بمدينة باريز أرباب فضل عظيم وفصاحة، وربما كان هؤلاء الناس كثير من التأليف الأدبية والأشعار. ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يديه من التزيينات في اللعب، وما يجاوب به من التكتيك والتبكيك. لتعجبت غاية العجب...» (٤٠)

هكذا وقع الممثل العربي منذ البداية ضحية للصراع غير المحسوس حتى الآن والذي تمثلته ازدواجية (الأنا - الآخر)، وهو صراع حضاري أولاً وأخيراً قد تضيق فيه وتنمحي الهوية القومية (الأنا) أمام المؤثر الغربي (الآخر)، ويصبح للبحث عن التقنية أو السعي إلى الحرية الإبداعية من خلاله دوافع أيديولوجية قبل أن تكون فنية، سواء كان انحياز الفنان هنا إلى المركزية الغربية الضاغطة، أو إلى المركزية القومية المقاومة للتبعية، مما يؤدي في النهاية إلى ضياع الممثل في متاهة البحث الشكلي الزائف وتخبئه بين المدارس والاتجاهات والرؤى المتصارعة دون أساس حقيقي تستند إليه يكون نابعاً من حركة التطور الاجتماعي والثقافي.

(٢) الجسد . . ازدواجية (العورة - التعري)

يبدو المسرح في تعريفه المباشر الذي يفصله بصورة قطعية عن كافة الفنون الدرامية المستحدثة (السينما - التلفزيون...)، على أنه فن التجسيد الحي المباشر، فهو - حسب رأي (أ. بنتلي) - مكشوف بشكل فاضح... (ومن ثم) فهو لا يستطيع احتقار الجسد... لأنه هو الجسد... (٤١)، أليس هو فن عرض الأفعال (الدراما)... تلك الأفعال التي لا يصح إلا أن تكون فيزيائية ملموسة أو على الأقل مرئية بصورة محسوسة؟!

فإذا ذهبنا إلى ما رآه (بارت) من أن المسرح هو «فن ازدهار وفتح الجسد... أو ما تصوره (هيجل) عن الممثل الإغريقي وكيف أنه يجعل من جسده - بواسطة التمثيل - عضواً مفكراً...» (٤٢).

فلإننا نكون بهذا أمام وضع خاص لا بد وأن يكون عليه جسد الممثل، وهو وضع الانفتاح أمام كل الاحتمالات، والذي يتطلب تحملاً تاماً من كافة القيود الوضعية للجسد سواء الفيزيائية (الوزن، الجاذبية... .) أو النفسية (الانطواء، الانسحاب... .) أو الاجتماعية (العادات والتقاليد والأعراف)... فمشكلة الممثل ليست في جسده ذاته بما هو عليه، ولكنها في الجسد المعارض، التحول، الخارج عن ذاته، الإيهامي، الذي يطلب منه إقناع المتفرج (ولنلاحظ هنا الوقع اللفظي للكلمة «فرجة» على الشخص العادي) إنه ليس هو، كما أنه ليس مجرد صورة أو استنساخ افتراضي مستقى من كلمات المؤلف وتوصيفاته الواردة في بداية النص المسرحي، وهو

عالم الفكر

الإقناع أو الإيهام الذي لا يتحقق عملياً أو جدياً إلا بدخول هذا الجسد (المعروض) في سلسلة من أفعال الشخصية، أي في حياتها هي بالذات، تلك الحياة التي تشير إليها كلمات المؤلف، وهو — أيضاً — ما نعرفه باسم (الحضور) أي الوجود المحسوس للشخص (هنا) و (الآن).

والجسد بهذا المعنى ليس مجرد هيكل آدمي أو مادة حية بقدر ماهو علامة فارقة، إنه ليس جسداً بين الأجساد ولكنه هذا الجسد بالذات، جسد الشخصية مركز الاستقطاب والجذب، ومن ثم فهو يكاد يصل إلى أن يصبح مصدراً للطاقة (وهو ما يحدث مع قلة من الممثلين أصحاب الموهبة الخارقة) ولذا فإنه من البديهي أن تتوفر لدى صاحبه الموهبة أو الاستعداد، ومن ثم الرغبة أو التية في بث طاقته الحيوية بين الجمهور.

عل أن تلك الرغبة في عرض الجسد — ولو في إهاب شخصية أخرى — تكاد تكون هي ذاتها الرغبة في التعري أو مفارقة الذات، ولكنها لا تكون كذلك إلا نادراً وفي أنواع خاصة من المسرح، فالتعري الدرامي هو «تعري الروح عادة، لا تعري الجسد». ولكن لأن عرض الروح المعرة أمر مستحيل فالذي يتسنى عرضه عادة هو غلاف الروح. أي الجسد^(٤٣). إلا أن هذا لا يمنع من أن يرى البعض لدينا في هذا التعري الروحي نوعاً من الابتذال يصل إلى حد التعهر Prostitution، فالممثل — من وجهة النظر المحرفة تلك — شخص ارتضى أن يكون موضوعاً للفرجة، إلى جانب اعتياده الخروج عن جسده في كل مرة إلى شخصية غريبة عنه قد تكون فاسدة الطبع!!

(ولعل هذه النظرة هي ما يكمن وراء ما نسمعه في الآونة الأخيرة عن توبة الممثلات في مصر، فالتوبة لا تكون إلا عن خطيئة، خطيئة العرض. بهذا المعنى — التعهر —) وإن كان لمثل هذه النظرة أن تؤكد شيئاً، فإنها تؤكد على حقيقة أن الجسد «بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها» كما يقول (لوبرتون) الذي يقرر قبلاً أن تصورات الجسد والمعارف التي تبلغها تخضع لحالة اجتماعية، ولرؤية للعالم، ولتعريف محدد للشخص في داخل هذه الرؤية. (٤٤).

فعل الجانب الآخر. نجد أن المفهوم التعبيري — الجمالي للجسد (وليس التجريدي — الأشعاعي) هو ما لعب الدور الأساسي في نشأة الحاجة إلى المسرح واستمرارها في المجتمعات الغربية، وأن هذه الحاجة كانت تنقطع أو تقهر في تلك الفترات التي كان يعلو فيها المد الأصولي المتشدد أو الآخر السلطوي المستبد ومن ثم المفهوم التجريدي — الأخلاقي المميز للأجساد ما بين (مقدس/ عاهر) أو (حر/ عبد)، فعلى مر التاريخ كانا دائماً — الأصولية والديكتاتورية — هما أعداء الجسد، بل وأعداء التعبير الحر بصفة عامة، في حين أن ما يمكن أن نسميهما باليتائيفيقا الشعبية ظلت محتفظة على الدوام بتصور كلي للحياة وللوجود في مواجهة التقسيمات اللاهوتية والطبقية، وهو تصور حسي إلى حد كبير يلعب فيه الجسد دور العنصر الراصل أو (العتبة) بالمعنى الطقوسي ما بين الطبيعي والماوراء طبيعي، ومن هنا كان للمسرح — ذي الأصول الشعبية بالضرورة — دوره الملموس في استرجاع الحلم القديم، حلم التواصل والالتزام، وبالذات في عصر النهضة وما بعدها، وبعد أن تسيد مفهوم للجسد يقوم على مفهوم خاص للشخص، هو ذاك المفهوم الذي يجعل العالم يقول: «جسدي». هو مثل «الملكية». (٤٥). حيث ولد إنسان الحداثة (بين القرن السادس عشر والثامن عشر) وهو «إنسان مقطوع عن ذاته (هنا تحت رعاية انفساخ أنطولوجي بين الجسد والإنسان)، مقطوع عن

الأكرين، ومقطع عن الكون. «^(٤٦)»، وحيث نشأ مفهوم (الحيز الشخصي) القاطع للطاقة الاجتماعية. . . وبالمطلع فإن ما يقوم بالوصل ليس هو جسد الممثل على إطلاقه، أو حضوره - بالمعنى التقليدي - «الذي يستغل فيه الممثل كلمات المؤلف بدرجة ما من العاطفية، وذلك ليستحث الجمهور على تقبله باعتباره يمثل رؤية حياتية للواقع»^(٤٧) . . . وإنما يفعل ذلك فعل (المسرح) ككل أو (المسرحانية) بوصفها عملية إدراكية، بل استيهامية. . . يقوم بها من يشاهد أو من يفعل [على السواء] . . . فهي ما يخلق الفضاء الممكن للآخر. . . أو هذه «العتبة» التي تسمح للفاعل والمشاهد بالعبور من الـ «هنا» إلى الـ «هناك» . . . على هذا الأساس .

فإن المسرح الذي ظهر في العالم العربي «تقنية جديدة للجسد» كما يرى (برادلي) قد حمل معه إلى هذه الأرض الجديدة تصورات مستحدثة للجسد في حالة العرض وجدت - للأسف - مرجعيتها الوحيدة فيما قد ترسخ منذ أجيال حول مفهوم العرض المتعارف عليه بالنسبة إلى العقل العربي من خلال سيادة لوتين من ألوان العرض هما: الرقص الشرقي والنمر التهرجائية المرتجلة، في الوقت الذي كان عليه أن يواجه اختلاف التقنيات الجسمانية التي تختلف بالضرورة «من سلالة إلى سلالة، ومن بلد إلى آخر، والتي تتكيف وفقاً للملابس التي تلبس، والأرض التي يمشي عليها، وطريقة الجلوس، والانحناء، والعبادة، والخصائص الجسمانية للسكان» .^(٤٨)

ومن ناحية أخرى ظلت هناك قضية أكثر تعقيداً - لا تجد لها حلاً - وهي قضية الجسد/ العورة في التراث الديني الإسلامي، والتي تشمل جسد المرأة بكامله - بل وصوتها أيضاً - وتغطي حوالي ثلثي جسد الرجل (فما بالك بصورة الجسد العارض تنحصر إما في الجسد الراقص الموصوم بالتمعري العاهر، أو في الجسد المهرج المنعوت باللهو القارغ) . . . حيث ينظر رجل الدين والشخص المتدين معاً إلى الجسد - في حالته العادية - كرمز مادي يشير إلى موطن الشهوات والرغبات الحسية، الشيطانية، التي تشكل عتبة الدخول إلى جميع الخطيئة بأنواعها (السكر، الفسوق، . . .)، وهو أمر متواتر في المسيحية أيضاً، إلا أنه يأخذ بعداً خاصاً في المجتمع الإسلامي، الذي لا يمثل الدين بالنسبة إليه مجرد لاهوت منعزل، منفصل عن الحياة اليومية، محدود بحدود دار العبادة، وإنما هو نظام للسلوك والحياة، أي نسق وجود اجتماعي متكامل، يحقق منظومة أخلاقية يصعب الخروج عليها (جسدياً) هو شذوذ وانحراف وخطيئة تستحق التكفير.

وهكذا وجد المسرح العربي نفسه مضطراً للحفاظ على الأنماط والقوالب التمثيلية الصوتية الثابتة التي أرساها الرواد، فيما تم عزل الجسد عن حيز الخلق التصويري الإبداعي، ودفعه إلى تلك «المجانبة المباشرة التي تدفع المرء إلى إتيان أفعال عابثة، لا تفيد الأحداث الجارية في شيء» . . . التي نعت بها (أرتو) حالة المسرح الغربي - وبالذات الفرنسي - في أوائل القرن الحالي . . .^(٤٩)

وفي الوقت الذي انحصر فيه معنى (التعبير الحركي) في تربية الممثل داخل المعاهد الأكاديمية في حدود اللوتين إيساها (الرقص) و(الماييم)، مع تجاهل الحقيقة البسيطة القائلة بأن التقنية (التحكم في الجسم) يجب إتقانها لا لشيء سوى أن الجسم لا ينبغي أن يقف عائقاً في سبيل التعبير الروحي . . .^(٥٠)، أي أنها يجب أن توجه أولاً وقبل كل شيء إلى (الحركة المسرحية) التي تمنح الممثل إمكانية التجسيد عن طريق الفعل الفيزيائي من أجل استكمال حياة الجسم الإنساني على المنصة، أي حياة الدور.

عالم الفكر

ومن ناحية أخرى . .

فإن ظروف القهر الجسدي قد تدفع بالشخص لا إلى الامتنال فقط ، وإنما أيضا إلى التمرد ، والذهاب بعيداً في مضمار التعبير ، ضارباً عرض الحائط بكل ماله علاقة بهذا التراث الثقيل ، أي رفضه جملة وتفصيلاً ، ومن ثم تكون النتيجة النهائية شيء ما مفصلاً تماماً عن لغة الواقع ، وغالباً ما يكون هذا الشيء مضافاً ، زائداً ، أي على حساب القيمة الدرامية للعرض ، مما يدخله في حساب التعبير الشكلي الزائد عن الحاجة ، والخارج عن المضمون ، بل والمعارض أو المتناقض معه أحياناً .

زد على هذا ما قد يستقر بالفعل في وجدان الممثل ذاته من صور سلبية حول مهنته ، فيترك نفسه فريسة لأسلوب حياة يتماشى مع تلك الصور السلبية ، ويقع فعلاً في هاوية الابتذال والأخلاقية متوهماً أنه هكذا تكون حياة الفنان ، ومن ثم فإن هذه النتيجة ذاتها تصبح سبباً في تأكيد الصورة السلبية المسبقة عن عمل الممثل لدى عامة الناس .

وصحيح أن هناك حالات فردية يفهم أصحابها التحرر والتعري الجسدي الدرامي للممثل فهماً مغلوطاً ، فيحسبونه مردافاً للمعري والعري (وخاصة بين المثلات) ، إلا أن هذا لا يعني أبداً صحة تلك النظرة المنحرفة إلى فن التجسيد ، ولكنه ينتمي إلى تلك الحالة المرضية من حالات تبديد الطاقة النفسية المعروفة بين نوعية الممثلين ضعيفي الموهبة ، حيث يعيش الواحد منهم بصورة الممثل في الواقع بينما لا يستطيع أن يكونه بحق على المنصة ، فنراه يميل إلى إظهار أو عرض ذاته بصورة دراماتيكية مبالغ فيها في الحياة اليومية ، وبين الناس العاديين ، في حين أن المعنى الحقيقي لطاقة الممثل أو حضوره الحي يكمن - وكما يرى (باربا) - في قدرته على أن «يقدم أو يمثل (ماهيته) هو» حتى يكون حياً على نحو مسرحي . . (٥٢) .

وهكذا . .

نستطيع القول بأنه قد يكون لدينا تراث متراكم من الصور السلبية لمعنى الجسد ومكانته في المسرح العربي ، يعوق إلى حد كبير محاولات العمل بصورة جادة على تربية وتطوير ما أسماه (ستانسلافسكي) بالتجسيد الإبداعي الذي يعتمد على قدرة الممثل على امتلاك تقنية جسدية خاصة ، وذات انتماء قومي إلى قاموس الحركة والتعبيرات الجسدية العامة في مجتمعه هو ، وهي التقنية المنسوط بها مسئولية تحويل قوى الطبيعة الأولية (الموهبة أو الحساسية التمثيلية) إلى عمل مفيد . . (٥٣) .

(٣) القدر . . ازدواجية (الاتباع والابتداع)

على الرغم من أن المجتمعات العربية تعيش - على مستوى الأداة والتكنولوجيا ومظاهر الحياة الخارجية - عصرها ، هذا العصر الذي فرضه الغرب الأوروبي على العالم خلال عملية تحوله من حالة الكولونيالية العسكرية والإمبراطوريات التي لا تغرب عنها الشمس ، إلى كونه حالة فكرية يعتنقها غالبية سكان المعمورة كغطاء لعمليات الاحتكار والهيمنة الاقتصادية ، على الرغم من هذا - بل وبسببه - فلا تزال الشقة واسعة بين كثير من الأدوات المستحدثة ، المستوردة والأفكار المرتبطة بها ، وأيضاً بين كثير من المفاهيم والمعارف النظرية والممارسة العملية الواقعية من ناحية أخرى ، وسواء كان هذا الاعتزاب الحاد نتيجة لعدم الوضوح أو التمايز الكافي

عالم الفكر

للتركيبة الاقتصادية الاجتماعية العربية، أو نتيجة لعدم جاهزية التربة الحضارية تماماً لامتصاص الوتيرة المتسارعة للتطور التكنولوجي، خاصة وأن منتج هذا التطور يصلنا جاهزاً ومكتملاً بعد مروره بعملية معقدة عديدة سابقة، أو حتى نتيجة للرسوخ الوجداني للكثير من المعتقدات الإيمانية داخل الوعي - وأيضاً اللاوعي - الجمعي، والتي تثير عوامل الشك والريبة في هذا الجديد، المستحدث. فإن ما نحن بصددده هو حقيقة واقعة، يمثل الاعتراف بوجودها خطوة هامة على طريق حل عقدتها. . . عقدة الاغتراب الحضاري.

ويمثل المسرح - بالنسبة لنا - وجهاً من وجوه تلك المشكلة أو العقدة الكامنة وراء حالة (الأزمة) التي يعانيها هذا الفن بيننا، حيث لا يزال الفنان المسرحي العربي - وجمهوره أيضاً - عاجزاً عن تجاوز حواجز سوء الفهم القائمة بينها، ومن بين هذه الحواجز يظل الفكر الغيبي وما يفرضه من مفاهيم إحدى أشد المناطق وعورة وخطراً لا يمثلها الحوار أو الجدل من حساسية تثير حفيظة حواس المرجعية الغيبية من ناحية، وتصادر على خيال الفنان من ناحية أخرى، وبالذات الفنان الممثل.

فالممثل يستمد معنى وجوده وشرعيته من ارتباط شرطي لازم، بنوع معين هو الدراما، والتي تحتفظ في طبيعتها ببذرة التعارض أو الازدواج الأصلية، إذ ينتفي معناها بغياب تلك البذرة أو تقييدها، وهي - أي البذرة - (الصراع) . . . فالدراما - بتعريف سوسيلوجي - هي «كل جديلي يمثل الصراع، بوعي أو بدون وعي، بين مختلف العناصر الاجتماعية التي تخوض معركة لأداء وظيفة ما، لإشباع حاجة ما، لإنجاز هدف أو قيمة، لازدهار الكمال، أو البحث عن الاتصال»^(٥٤) وما يفعله الممثل أثناء العرض هو أن يهب نفسه طرفاً في ذلك الصراع، ومن ثم فإنه عن طريق التجسيد الحي له، يصبح الصراع محسوساً، آتياً بعمق، وفي هذه الحالة يظهر الممثل نفسه نموذجاً حياً أو صورة ناطقة للضمير الممزق، فهذه الصورة بالذات هي ما أنشأ الدراما. «فشموله [الضمير] وسلامته، هو ما يجعلها [الدراما] بلا جدوى»^(٥٥).

وقد كان من الطبيعي أن تسعى أي منهجية خاصة بفن الممثل إلى تنمية وتطوير الحس الدرامي فيه كواحد من أهم أسس تربية الممثل، فهذا الحس الديمقراطي - بالضرورة - القائم على أساس القناعة الشخصية للممثل بالفعل كأداة للتفكير وبالاحتمالية كمبدأ ثابت، هو ما يفتح أمامه آفاق الخيال الحر، الخيال الإبداعي، ومن ثم فقد أولاه كثير من علمي التمثيل اهتماماً كبيراً بين الموضوعات التي يضمها منهج كل منهم، بدءاً من (ستانسلافسكي) واكتشافاته حول (لو) أو (إذا) السحرية ثم أسلوب (التحليل بالأفعال) . . . ومروراً بـ (برخت) الذي كان يضع تمثليه في حالة المواجهة مع الشكل (وهو التوتر الخيالي الموجه نحو التكون المشترك لبعض عناصر الحساسية الشاملة . . . «دوفينيو»^(٥٦)، فيصاب الممثل بعدوى التوتر الذهني والجسدي المستمر تجاه الشخصية وأفعالها، بغرض بناء موقف نقدي - جديلي مؤمن بأنه كان بالإمكان أبعد مما كان . . . وانتهاء بـ (جروتوفسكي) الذي عمل على تشديد توتر المضمون الروحي للممثل ذاته، من أجل مجابهة عارية فيما بينه وبين دوافعه ونزعاته هو، متخذاً من الدور ثكئة لعرض تلك الدوافع، ولم يكن هذا كله إلا محاولات لتجسيد المعنى الحقيقي للدراما.

فالسؤال الذي قدمه (ستانسلافسكي) مفتاحاً لولوج عالم الخيال الدرامي، أي السؤال بـ (لو) أو (إذا) . . . ماذا أفعل أنسا لو كنت مكان هذا الشخص في تلك الظروف؟! والذي يعني التأكيد على ضرورة

عالم الفكر

المبادأة مقابل (السردية) أو (الوصفية) . . . هذا السؤال هو نفسه ما يطرحه المؤلف الدرامي على نفسه أثناء عملية الكتابة الدرامية أو قبلها - كما يرى (دوفينيرو) - «إن المؤلف المسرحي يظهر عندما تتساءل الجماعة عن حتمية النتيجة المعروفة من قبل الجميع، فيدخل «إذا» أو «لو» في تسلسل الأقدار المحتملة» (٥٧).

وإذا كانت السلطة - سلطة «أولى الأمر» - الأمرة والنهائية، وكذا الجسد - المحجب - لأنه عورة، يفرضان الوصاية والقيود على الصوت والحركة، فإن ما يقع تحت الوصاية هنا هو الخيال، المحرك الخفي وراء كل إبداع أو اختراع جديد، وراء كل تطور يسعى إلى تعديل ظروفه الخاصة - تطور درامي - وهذا طبعاً بخلاف النظرة السابقة، هذه النظرة العلمانية، التقدمية، المنفردة، كونها الأرضية الوحيدة الممكنة لقيام تعبير درامي بالمعنى الفني - الجمالي، الذي يرقى - ولاشك - فوق المستوى الغريزي المتمثل فيما يعرف بالحساسية التمثيلية والتي تعبر عن وعي بدائي، مباشر، ولا تزدهر إلا بالممارسة.

ويضيف لنا (إ. ريجاردز) جانباً آخر إلى هذه النظرة، حين يشترط لوجود التراجيديا «ذهناً ذا طبيعة علمانية، ومما نوبة في أن معاً» فإن أقل لمسه من أي لاهوت يقدم ثواب (جنة) للبطل المأساوي هي لمسة قاتلة . . !

وقد مثلت هذه النظرة - على الجانب الآخر - حجر عثرة أمام جهود الباحثين عن هوية للمسرح العربي سواء في التراث الإسلامي أو ما قبله (الفرعوني مثلاً)، نتيجة غياب مفاهيم من نوع (الصراع) و(الاختالية) و(التعددية) وهي المفاهيم التي تنشأ مع صعود (الفردية) مقابل (الجماعة) تعبيراً عن تطور أشكال الملكية الاجتماعية، فالقدر الفردي ومن ثم حرية الاختيار والمبادأة والمسؤولية الفردية تضعنا كلها أمام مآزق أيديولوجي في ظل علاقة بالكون يكون فيها الإنسان عبداً لمشئته قدرية، وبصرف النظر عن التسليم للقدر، فإن العبد - بأي صورة - لا يمكنه أن يصبح دراماتيكيًا إلا في حال تمرده النهائي وهي حالة يتعذر عرضها على جمهور ينظر إلى هذا التسليم كبديعية غير مطروحة للجدل، وكما يقرر (فون جرونوم) فإنه: «إذا لم تكن هناك حرية اختيار حقه، وإذا لم يكن لهذا الخيار معنى يتجاوز به الحالات الخاصة، وإذا لم تنعكس هذه الحرية على القطب الأخلاقي في الروح نفسها، فإن الإنسان العادي لا يمكنه أن يصبح إنساناً دراماتيكيًا» (٥٨).

على هذا المنوال فإن (لو) أو (إذا) السحرية، فاتحة عمل الخيال الدرامي سواء بالنسبة للمؤلف أو للممثل، تظالنا بوصفها خطيئة كذلك تفتح عمل الشيطان. وهي كذلك فعلاً في ظل مفاهيم التسليم والسلام واختمية والواحدية التي يرسخها الفكر الديني باستمرار ولا يقبل فيها نقاشاً، ناهيك عن «الشواب» و«العقاب» وقائمة التحريات الشاملة التي تفرضها التعاليم الإسلامية انطلاقاً من وضعية مقررة يكون فيها الدين ليس هو مجرد العلاقة الشخصية بين الإنسان والإله، والتي يكون المعبود مسرحها، وحيث يصبح طبيعياً القول بأن ما في الداخل هو ما يخص الدين والاله (فما لله لله)، وأن الخارج هو ما يخص الدنيا والإنسان (وما ليقصر ليقصر . .)، وإنما يكون الأمر هنا على النقيض فالداخل والخارج لله والدين هو نظام الحياة بكاملها أي بكل ما تمثله به من تفاصيل وسلوكيات يومية. وهكذا يصبح من الصعوبة بمكان القول بفكرة «إعادة إنتاج معايير الطبيعة والمجتمع . .» التي تمنحها حريات التمثيل . . لكن فن العرض والأداء ليس تاريخياً وصفيًا فقط - حسب قول ج. هيلتون - يعيد بناء التاريخ في صورة الشعر، بل هو فن ذهني نظري، معرفي، يتخيل عوالم بديلة لكنها ممكنة . . (٥٩)، وهو بهذا يضع نفسه في دائرة «البدع»، وليس

«الإبداع»، إذ يخرج عن المقرر بالاتباع، علاوة على خروجه عن الإجماع - وتلك قضية أخرى - وقد أنفق كثير من الباحثين جهدهم في البحث عن شرعية التمثيل وهل هو حلال أم حرام، إلا أن المسألة - فيما يتعلق بالمعاشة والتجسيد تحديداً - تخرج عن هذا الحيز لتدخل في مجال أوسع وأشد خطراً هو مجال الأيديولوجيا أو رؤية العالم والكون والإنسان وهي رؤية تستمد مرجعيتها من عالم المثل المنزل غير القابلة للتجسيد، ومن ثم فإن الخيال المتاح هنا هو خيال رمزي، فهو ما يصلح عندما لا يعود المدلول أبداً قابلاً للحضور، وعندما لا يستطيع الدال الاستناد إلا إلى «معنى» وليس إلى شيء «محسوس»^(٦٠)، هكذا تأخذ الأشياء معاني مختلفة عما هي عليه في الأصل، فالمحاكاة تصبح (غيبية)، والتجسيد يصبح (تغيير لخلق الله) (وتشبه بالفرنجة) والتساؤل الوجودي (تجديف في حق الإلهية ذاتها). . إلى آخر هذه التصنيفات التي ما ينفك رجال الدين يوسمون بها عمل المسرح والدراما حتى اليوم.

غير أنه تجدر الإشارة هنا إلى أن مثل هذا النسق الثقافي المغلق، المكتفي بذاته، الممتنع عن أية احتمالية أو تحويل أو تجسيد ممكن، قد يمنع بالفعل ظهور التعبير الدرامي المساوي للأسباب ذاتها، والتي يلخصها كاتب بقوله:

إن خطورة التراجيديا وما يدخلها في دائرة التحريم يأتي من أمور ثلاثة:

أولاً: أن تصور الإنسان في صورة الفريسة المهيضة [الضئير الممزق] لتصاريف الأقذار العمياء التي لا تفرق بين موقف وآخر، أو عمل وعمل، مؤكدة بالإيماء الملح على ضياع الإنسان وعدمه وعبت خاتمتها.

ثانياً: أن تثير التراجيديا مواقف «جنسية» وتتخذها المحور الوحيد الذي يدور عليه مصير الإنسان وكيانه وظواهر حياته، وكأن شهوات الجسد حين تنحرف وتسف في انحرافها هي «شغلان» البشرية جمعاء.

ثالثاً: أن تثير التراجيديا بتأثيرها الفلسفي أو شبه الفلسفي تساؤلات واستفهامات متناقضة تكون مدعاة للشكوك في الوجود ومآله، إن لم تكن مدعاة للتجديف في حق الإلهية ذاتها. .^(٦١)

ومن ثم فلما ما يكون مسموحاً به هو التعبير النمطي، الخارجي، في حدود الموضوعات والمعالجات الميلودرامية التي تصور بؤس الإنسان في حال خروجه عن الشرع أو عن الإجماع وبالجملية عن طاعة الله، والأخرى الهزلية التي يكون التسامح معها أكبر نظراً لعدم جديتها، ومادامت تتناول أشرار الناس بالتفريق، فقد يحدث ما يقرره (باغتين) حول أن شكل ما هو مضحك قد ساعد على حل الكثير مما لا يجوز دخوله إلى عالم الأشكال الجادة. . فتحت ستار الحرية المشروعة للضحك، أصبح ممكناً تقليد النصوص والشعائر المقدسة تقليداً ساخراً.

وبعد . .

فقد يرى رائي أنه وبالرغم مما تعرضنا له هنا من تحريات وموانع بوجه التعبير التمثيلي فإنه لا يزال يحيا بيننا، الأمر الذي يثير الشك في فعاليتها وقدرتها على التأثير، إلا أن المقصود لم يكن هو قضية وجود التعبير التمثيلي من عدمه، وإنما هو بحث المواقف التي تقف في وجه إرساء منهجية علمية تساهم في عملية بناء

عالم الفكر

الممثل العربي تقنياً من خلال استقرار تراثه الثقافي الأسر الذي يمنحه - عندئذ - الهوية المنشودة . . فما هو موجود ومستقر هو عبارة عن تقاليد مختلطة ، انتقائية تخضع في كثير منها لأهواء المخرجين وسوء فهم المتزججين ، علاوة على العوائق النفسية - الاجتماعية الكامنة في لاداعي الممثل والجمهور معاً والمتشكلة وفق مثلث المحظورات الذي عرضناه .

ومن ناحية أخرى . .

فإن الممثل العربي يجد نفسه دائماً أمام تراث مسرحي ضعيف إلا من قلة من الكتاب استطاعوا تجاوز الحواجز القائمة في وجه عملية إبداع مادة درامية خصبة تكون ملائمة لعملية التجسيد الإبداعي ، ومن ثم فقد لجأ في كثير من الأحيان إلى التراث العالمي بما فيه من إمعان في البعد عن منطلقاته الروحية وكذا عن ذوق جمهوره وتربيته الفكرية ، وتذكر هنا كيف أن منهج (ستانسلافسكي) ما كان له أن يقوى ويشدد عودة بدون كتابات (تشخوف) المبدعة ، في حين كتب (برخت) لمسرحه نصوصه المعروفة ، إذ لا بد لأي منهج في تدريب الممثل من المادة الدرامية الغنية والملائمة .

وفي هذا المقام نشير إلى النظرة الأدبية الأحادية المعتمدة في معاهدنا الأكاديمية والتي تفرض على الممثل المرور بنفس مراحل تطور النص الغربي من اليوناني إلى الحديث عبر سنوات دراسته ، وكان فن الممثل قد تطور بهذه الطريقة ، وفي هذا إغفال لأهمية تربية هذا الممثل وفق مناهج تستوعب تكوينه البيئي والثقافي ، وتعمل على تحريره من كافة الموقفات النفسية والاجتماعية التي تشوه أسلوب استخدامه لصوته وجسمه ومن ثم تقف بوجه عملية التجسيد الصحيحة ، ومع مثل هذه النظرة لاشك بتعقد الخيال ويضطرب الجسد ويصبح جاهزاً للتلقين والحفظ وفق رؤية المخرج (صاحب الرؤيا) وليس (معلم التمثيل) . . ولا يعني هذا رفضاً لأداء النصوص المترجمة عن التراث العالمي ، أو امتناعاً عن الاستفادة من المناهج الحديثة في تدريب الممثل . . ولكنها دعوة للحفاظ على فرض ما هو غريب على الإنسان ، وخاصة إذا كان هو شاباً يافعاً لايزال يرفل في هناءة مسلماته الاجتماعية لنفسه والعالم من حوله . وإلا فسوف يأتي يوم وينسحب هذا الممثل البائع إلى عالم الظلال طالباً الثوبه عما اقترفه في حق نفسه من تشويه ، أو يستمر نموذجاً مكرراً للقوالب المدرسية المستمدة من تراث تقليدي يكرس للازدواجية السلبية ، ازدواجية الكلمة - الفعل ، العورة - التعري ، الاتباع - الابتداع ، حيث يكون الفوز دائماً للطرف الأول .

في حين أن (ج . هيلتون) يلخص لنا فيها لي حل تلك الازدواجية عندما يقول :

تتضمن دراسة فن العرض البحث في أمرين ثقافيين هامين :

فهو تقودنا أولاً إلى استكشاف كيفية تحول الخيال أو ما يفوق الخيال إلى واقع (أي التجسيد incarnation أو تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية إلى كيان حي ملموس) وهي تدفعنا ثانية إلى استكشاف العلاقة بين الواقع والصور المختلفة التي نعرضها من خلاله (أي التحويل Transmutation ، تحويل النص المطبوع إلى عرض) ووفقاً لهذا . .

يصبح الأداء المسرحي هو نقطة الوصل ما بين اللغة والفعل . . (٦٢)

الهوامش والمراجع

- (١) جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: د. نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ١٠٣.
- (٢) كليف باركر، ألعاب مسرحية، ترجمة جمال صدقي، مقال بمجلة المسرح، القاهرة، العدد ٥٧، أغسطس، ١٩٩٣، ص ٥٧.
- (٣) د. محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص ٢٣٣.
- (٤) س. فرويد عن: المرجع السابق، نفس الصفحة.
- (٥) سارتر عن: سعاد حرب، الأنا والآخر والجماعة، دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، بيروت.
- (٦) المرجع السابق، نفسه.
- (٧) ب. بائي، قاموس المسرح، الترجمة الروسية، موسكو، دار التقدم، ١٩٩١، ص ١١.
- (٨) ب. بائي، نفسه، نفس الصفحة.
- (٩) ج. هيلتون، نظرية العرض... مرجع سابق، ص ١٠٤.
- (١٠) ي. باربا، أنثروبولوجية المسرح، ترجمة توفيق الأسدي.
- (١١) د. فواز الساجر، ستانيسلافسكي والمسرح العربي، ترجمة د. فؤاد مرعي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص ٧٤.
- (١٢) كير إيلام، سيميولوجيا المسرح، ترجمة ريف كرم.
- (١٣) انظر هنا:
- كوكلان الأكبر، الفن والممثل، ترجمة د. شريف شاكر، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٦.
- ل. ستانيسلافسكي، إعداد الدور المسرحي، ترجمة: د. شريف شاكر، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٨٣.
- (١٤) نقل عن: د. فواز الساجر، مرجع سابق.
- (١٥) محمد الأسعد، تأملات في الذاكرة الشعبية، مقال بمجلة (المأثورات الشعبية)، العدد ٣، ١٩٨٦.
- (١٦) تمارا الكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، بيروت، دار القادري، ١٩٨١، ص ٣١ وما بعدها.
- (١٧) بول زيمور، خلود الصوت، مقال بمجلة رسالة اليونسكو (الطبعة العربية)، عدد ٢٩١، ١٩٨٥، ص ٤.
- (١٨) عن: محمود صبري، واقعية الكيم، طبعة خاصة، بدون تاريخ.
- (١٩) أ. بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ط ١، ص ١٦٦.
- (٢٠) أ. بنتلي، المرجع السابق، ص ١٦٣.
- (٢١) جوزيت فيرال المسرحانية، بحث حول خصوصية اللغة المسرحية، ترجمة صالح راشد، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥، ص ٦٣.
- (٢٢) ب. بروك، المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبدالقادر، القاهرة، كتاب الهلال، ديسمبر ١٩٨٦، ص ١٥٥.
- (٢٣) ب. بائي، قاموس المسرح، مرجع سابق.
- (٢٤) ب. بائي، نفسه.
- (٢٥) ب. بائي، نفسه.
- (٢٦) د. فواز الساجر، مرجع سابق، ص ٧٤.
- (٢٧) د. فواز الساجر، نفسه ص ٦.
- (٢٨) أسس علم الجبال الماركسي ج ١، مجموعة من العلماء، ترجمة د. فؤاد مرعي، بيروت-دمشق، دار الفارابي-دار الجماهير، ١٩٧٨، ص ٣٦٤.
- (٢٩) بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٧.
- (٣٠) انظر:
- نقد د. فواز الساجر لهذه الترجمة، مرجع سابق.
- صدرت ترجمات د. شريف شاكر بالعربية عن المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ٨٣/ ١٩٨٦.
- (٣١) التعريف لـ(هويينجا)، عن مقال جوزيت فيرال، مرجع سابق.
- (٣٢) ي. باربا، أنثروبولوجية المسرح، ترجمة د. قاسم البياتي، بيروت، دار الكنز الأدبية، ١٩٩٥، ص ٤٥.
- (٣٣) مايكل فاندلين سويل، المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحد، ترجمة سامح فكري، مجلة فصول، جلد ١٣، عدد ٤، شتاء ١٩٩٥، ص ٥٦.
- (٣٤) مايكل فاندلين، مرجع سابق.
- (٣٥) انتوني فروست وروالف بارو، الإثقال في الدراما، ترجمة مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، القاهرة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٤، ص ١٠.
- (٣٦) المرجع السابق نفسه، ص ٢٥.

- (٣٧) م. بيزارد، أسطورة الأبطال المسرحي، ترجمة د. حسن المنيعي، مقال ضمن كتاب (المسرح والأبطال) الدار البيضاء، دار عيون، ١٩٩١.
- (٣٨) آتوني فروست ووالف يارو، مرجع سابق.
- (٣٩) محمود صبري، واقعية الكم، مرجع سابق.
- (٤٠) زفاعة زافع الطوطاوي، تلخيص الأبريز، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة محمود فهمي حجازي)، ١٩٧٤، القاهرة.
- (٤١) أ. بنتلي، الحياة في الدراما، مرجع سابق، ص ١٥٣.
- (٤٢) ر. بارت، المسرح الإغريقي، ترجمة سهى بشورة دمشق، المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٧.
- (٤٣) أ. بنتلي، مرجع سابق.
- (٤٤) د. لويسوتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٣، ص ١١.
- (٤٥) المرجع نفسه، ص ١٢.
- (٤٦) المرجع نفسه، ص ١٤.
- (٤٧) مايكل فاندلين هوليل، مرجع سابق، ص ٦٠.
- (٤٨) جوزيت فولك، مرجع سابق، ص ٦٢.
- (٤٩) لاميري، فنون الرقص الانثولوجي، مقال ضمن كتاب (الأوجه العديدة للرقص) تحرير ويلتر سوروك، ترجمة عنایت عزيمي، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٤.
- (٥٠) أ. أنزو، المسرح وقرينه، ترجمة د. سامية أسعد، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٣.
- (٥١) بي. باربا، مرجع سابق.
- (٥٢) لاميري، مرجع سابق.
- (٥٣) سويتامور، تدريب الممثل، ترجمة د. زياد الحكيم، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٨٦، ص ٢٠.
- (٥٤) ج. دوفينيو، مقدمة في علم الاجتماع، ترجمة د. علياء شكري، القاهرة، دار النهضة العربية.
- (٥٥) ج. دوفينيو، سوسيولوجية المسرح، ترجمة حافظ الجبالي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٦، ج ١، ص ٤١.
- (٥٦) ج. دوفينيو، سوسيولوجية الفن، ترجمة هدى بركات، بيروت، منشورات عويدات، ط ١، ١٩٨٣، ص ٣٩.
- (٥٧) ج. دوفينيو، سوسيولوجية المسرح، مرجع سابق، ص ٣٨٦ ج ١.
- (٥٨) نقلاً عن: محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، القاهرة، كتاب الهلال، إبريل ١٩٧١، ص ٢٩.
- (٥٩) ج. هيلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ١٧.
- (٦٠) ج. دوران، الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص ٨.
- (٦١) محمد عبد الواحد حجازي، موقف الإسلام من الفنون، القاهرة، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٥٨.
- (٦٢) ج. هيلتون، مرجع سابق، ص ١٥.

100

100

100

100

100

100

100

100

المسرح العربي والبحث عن «صورة الذات» في «صورة الآخر»

د. مشهور مصطفى

تمهيد

إن ما نقصده بالبحث عن «صورة الذات» داخل «صورة الآخر»، أو من خلالها، هو «الذات العربية» على مستوى الفن المسرحي، في حال كانت «صورة الآخر» طاغية وتحتل مجمل المساحة في هذا الفن، نظراً لامتلاكها الأدوات والوسائل التي استطاعت فيها بعد تعميمها علينا. ونحاول من خلال عملنا في الوطن العربي على صعيد المسرح أن نجعل «صورة ذاتنا» تحتل رويداً رويداً مكان «صورة الآخر» - ولو جزئياً - بقصد توكيد خصوصيتنا الفنية، أو إدخال طابعنا الشرقي والعربي في الفن المسرحي وتوظيفه بشكل دائم، من أجل التوصل إلى تملكه. وهنا تنشأ الصعوبات وتعترضنا المشكلات. ومعالم «صورة الآخر» عديدة، ونستطيع تلمسها في النصوص المسرحية العالمية، وفي تقنيته ونظرياته، وهي خارج المسرح موجودة فيما ترك من آثار فكرية وتجديدات وقبلاً أحدثته من تغيرات في بعض العادات والمفاهيم لدينا، وعلى صعيد عدد لا بأس به من المفردات اللغوية سواء في التعبير الشفوي «الدارج» أو في التعبير الفصيح. . وإن معالم تلك الصورة تقوى لدينا بقدر ما نعتبر «الآخر» سباقاً إلى الاكتشاف والابتكار والتجديد.

وخير مثل نسوقه في هذا المجال هو اصطلاح «المجتمع الاستهلاكي»، كتعبير متداول يصير الآخرون على اعتباره. وصفة «الاستهلاكي» هي على نقيض الإنتاج الجاد، وتستتبع تلك الصفة أمور أخرى: عدم الانكاث على الذات، والتبعية، والتقليد، وعقدة النقص، والمثل الأعلى، وعيش الحياة بحسب ظروف «الموضة» وبحسب كل جديد، وكل هذا لأن المجتمع الرأسمالي العالمي يوحد السلعة، ويعممها. أما «صورة الذات»، أي صورتنا العربية/ الشرقية، فلا يمكن لها أن تكون في المسرح، على خلاف ماهي عليه في الحياة، إلا إذا اعتبرنا أن المبادرة الفعلية ستأتي من قطاع الفن والثقافة لتأثيرها على قطاعات أخرى في تقوية الوعي الجمعي، وهذا في حال لم تبادر تلك القطاعات إلى تأدية واجباتها تجاه هذه القضية، على صعيد تأكيد الذات العربية في ميادين الحياة المنتجة. أما المسرحي (أي من يمتحن مهنة التمثيل أو الكتابة أو الإخراج) قد يمكنه الاستفادة من المسرحية العالمية كنص - على سبيل المثال - وذلك بإخراجها بطريقة تخدم صورة «الذات العربية»، من خلال التوليف والإسقاط وابتكار لغة جديدة في العرض المسرحي وفي دافتر الإخراج. لكن هذا الأمر لن يغني عن حاجة أساسية تملئ التوجه أكثر فأكثر نحو الإكتار من النصوص المسرحية المنتجة عربياً والتي تنصدي لمعالجة الواقع العربي، والعمل على تحسينها ووضعها في مصاف الجودة والروعة.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنه لا يمكننا فصل المسرح في العالم العربي عن المسرح في العالم بالنسبة للمشكلات التي بات المسرح - بشكل عام - يواجهها راهناً.

غير أنه وعلى الرغم من وجود قواسم مشتركة إزاء المصاعب والمشكلات تلك، فإن المسرح العربي ينفرد لوحده ويتميز عن غيره بمشكلات ذات خصوصية، ناجمة ولأشك عن خصوصيات اجتماعية، وبيئية، وثقافية، وعن مشاكل تتعلق بمسائل الديمقراطية والحريات، وطبيعة التقاليد والمعتقدات.

وهذه المشكلات ذات الخصوصية، والتي هي من نصيب مسرحنا العربي، لابد وأن تختلف جزئياً بين بلد عربي وآخر. ويمكننا تعميم الصفة:

«مشكلات ذات خصوصية» أو «مشكلات خصوصية الطابع» في المسرح، على كل بلد في العالم، له مسرحه الذي يؤسس للاختلاف والتنايز. غير أن المسرح هو واحد في كل آن ومكان، وما مشكلاته سوى الدليل على سياته المشتركة أيضاً، وعلى الصفات التي تجعلنا نطلق عليه تسمية «الفن المسرحي»، وذلك تمييزاً له عما هو غير مسرحي، وتمييزاً له عن الفنون الأخرى، رغم التداخل فيها بينها أحياناً.

إن البحث عن «صورة الذات» على صعيد المسرح لدينا، سوف يستدعي عرض ونقاش بعض مشكلات المسرح العربي، التي ينفرد بها، أو التي يشترك فيها مع المسرح العالمي.

I - المسرح العربي: أي مشاكل؟

إن المسرح يتميز بخاصية تجعل منه فناً شديد الاختلاف عن باقي فنون العرض بخاصة والفنون الأخرى بعامة^(١). فهو أولاً: ينعت بالخطورة، كون العرض المسرحي فناً حديثاً من جهة، وقديماً قدم البشرية من جهة ثانية، ثم كونه فناً معاشاً للأزمات ولواقع الشعوب، وناتجاً عن الطبيعة الخاصة للعلاقة التي تتولد، أو يولدها هو بين الممثلين والمشاهدين، وهو ثانياً: فن مركب يستخدم بقية الفنون ويسخرها لخدمته^(٢) وهو ثالثاً: مجتمع افتراضي ومتمثل لكل مجتمع هو فيه، والحدود بينه وبين المجتمع تبين وتحمي، تتداخل وتتفصل

إلى حد كبير (٣)، حتى ليختلط الأمر أحياناً، ليس على جمهور المسرح العادي والمثقف منه فحسب، بل على أهل المهنة وذوي الاختصاص أيضاً من مؤلفين ومخرجين وممثلين وتقنيين.

وعلى سبيل المثال نجد أن الخلط يسود لدى الناس وجمهور العموم إزاء كل التظاهرات المسرحية مهما كان نوعها. إذ أنها جميعها تصنف في خانة «المسرح» دون تفریق فيها بينها، ودوناً أية دراية من قبل هؤلاء بالموضوع الأساسي والجمهوري: لذلك فالتعميم ينطلق من «الشانسونية» إلى المسرح السوريالي مروراً بالواقعي والاحتفالي، ومن الفودفيل إلى البرشتي (المحمي)، مروراً بالكلاسيكي وبالمعاصر وبالمسرح الحديث، ومن الاسكتش (مسرح الساعة العاشرة في لبنان، على سبيل المثال) الذي تستطيع أن تتناول وجبة طعام وأنت تشاهده أو «تستمع إليه»، إلى خشبة مسرح مجللة بالسواد والهيبية، مروراً بالتراجيدي والتراجيكوميدي، ومن الميلودرامي إلى الدرامي مروراً بمسرح «التنكيت» والبهرجة، ومن المسرح الاستعراضي إلى الغنائي والتاريخي، مروراً بحفلات التدشين الرسمية والخطب الاحتفالية. وكأن كل هذه الأنواع هي مسرح على نفس القدر من الأهمية أو عدمها لدى الغالبية أو لدى الكثرة الكاشرة من الناس، رغم أن هذا الأمر غير صحيح على الإطلاق. حتى ولو بدأ الاختلاط بين المسرح والحياة الاجتماعية قوياً إلى درجة كبيرة، فإن هناك حدوداً وخطوطاً تحفظ لكل منها دوره وكيانه (٤).

ونشير هنا إلى أن ظاهرة العروض الكثيفة والإقبال الجماهيري عليها، ليس دائماً دليلاً كافياً ومقتعاً أو صالحاً على جودتها، وفي الأمر من المفارقة الصارخة التي نخشأ - دون توقف - على النظر في شتاي تلك الظاهرة وتحليلها. وهذا يطرح إشكالية في علاقة المسرح بالجمهور والتي ندرجها ضمن المشاكل المشتركة بين جميع المسارح في العالم. غير أن الحال عندنا صارخة في مفارقة، والخلط بين المسرح والحياة عند جمهور العموم، الأمر الذي يشير إلى خلل ما في مسألة الإرسال والتلقي في الفعل المسرحي، وهذا ماسيعيق إبراز «صورة الذات» مسرحياً، (وهذا ما سنعود للحديث عنه لاحقاً في هذا البحث).

وبما أن المسرح هو فن مركّب أو تركيب كما أسلفنا، حيث تتضافر فيه عدّة عناصر لإخراجه إلى النور، فإن أحد هذه العناصر - لاشك - قد يؤثر على الأقل، في المشاكل التي يعاني منها المسرح، في تعريف «صورة الذات» من «صورة الآخر»، أو قد يساهم في حدوثها. الصحيح أنه لا مسرح دون جمهور، وأن عدم وجود مشاهدين يعني استحالة المسرح، أو بطلان دوره. والصحيح أيضاً، أن عدم وجود نص مسرحي كتابياً كان أم نصاً كلغة عرض مسرحي، يؤثر في اكتمال عناصر المسرحية، ونعني بذلك الأساس الذي ينطلق منه العمل المسرحي، لأنه لا بد من مادة مكتوبة أو شفوية على الأقل، كي يمكن الاشتغال عليها، وإلا أصبح المسرح نوعاً من الفن الإيمائي الخالص. ولن تكون العناصر المكتوبة (بكرس الواو) للفن المسرحي، في صلب التساؤلات الأساسية التي نحن بصدها، إلا بمقدار كونها تساؤلات تصيب العملية المسرحية في الصميم:

كأزمة النص المسرحي وضبابية العلاقة مع الجمهور وأزمة النقد المسرحي، ولابد من الإشارة أيضاً، إلى مسألة عودة انبعاث الأقطام المسرحية والفنية القديمة/الجديدة، والتي عوّمتها على السطح الثقافي في بلادنا، المتجنون التقليديون ونجار الفن، والمتجنون البعيدون عن «الثقافة» أو الذين ينطلقون من أيديولوجيات ضيقة بهدف خدمة أنظمة أو أفكار سياسية معينة تؤثر على تسييس الفن عموماً، وعلى ربطه بشكل دقيق، بأهداف محددة سابقاً وكما يريد لها أصحابها أن تكون - رغم أن الفن غير منفصل عن السياسة بالمطلق - وهكذا، سوف

يتحرف المسرح عن أهدافه الأساسية التي تنسم بالشمولية وبالبعد الإنساني، وبمعالجة الوضع البشري في العمق، ولسوف يلقي جانباً بالمتعة وبالجمالية أيضاً.

إن البحث عن «صورة الذات» في مسرحنا، لا يمكننا الخوض فيه دون التطرق إلى العناصر المكونة للمسرح التي بواسطتها تظهر تلك الصورة ونرسمها، وكذلك دون ربط المشكلات المسرحية عندنا وإرجاعها إلى أسبابها.

II- البحث عن «صورة الذات» داخل إطار «صورة الآخر» في المسرح العربي

إننا عندما أمحنا إلى المسرح الذي يبحث عن نفسه ويؤسس للاختلاف والتمايز، فإننا عنينا بذلك أي مسرح كان، وفي أي بلد، دأبه توكيد الذات فيها، أو اجتماعياً من خلال الفن. وهنا نتجلى بالضبط الإشكاليات ذات الخصوصية، التي تعود لكل بلد أو منطقة. فهل يا ترى يصح هذا الطرح في الوقت الذي يتطلع فيه المسرح إلى توحيد لغته فنياً، وجعلها مشتركة في كل أرجاء العالم؟ قد يكون الجواب بالإيجاب في حال علمنا بحسب الفكرة التي تقول بأننا نطول العام بقدر ما نخوص الخاص.

إن المسرح العربي لا يزال هذه الأيام، ورغم اختلاف المؤرخين في كيفية نشوئه، يبحث عن «صورة الذات» العربية والشرقية، لكن كيف؟ ومن خلال ماذا؟

إن البحث عن «صورة الذات»، لا يتجلى فقط في طرح المشكلات والمسائل الاجتماعية في شرقنا، بل يتجلى أيضاً في كيفية التعبير عنها، أي في امتلاك الأدوات الخاصة بالتعبير، التي تميزه عن أدوات مسرح آخر، وعن المسرح الغربي على وجه الخصوص. إذاً، فهل البحث عن تلك الصورة، هو بحث داخل «صورة الآخر»؟ وتعبير آخر، هل البحث عن الخصوصية في التعبير المسرحي هو في رحم السائد من التعبير الغربي المعمم لدينا وعليها؟

إن فكرة إنشاء مسرح عربي على يد بعض الأوائل أمثال مارون النقاش (١٨١٥ - ١٨٥٥)، عندما قدم بخيل مولير في لبنان عام ١٨٤٥، ثم على يد أبي خليل القباني^(٦) (١٨٣٣ - ١٩٠٣)، ثم بالتالي على يد يعقوب صنوع^(٧) (١٨٢٩ - ١٩١٢)، لا تتقاطع بتاتاً مع الفكرة التي تقول إن أشكالاً تقترب من المسرح كانت موجودة من قبل لدينا.

إنها أشكال تقارب المسرح دون أن تبلغه بالمعنى الفني الذي نشاهده حالياً؛ كالحظب والمظاهر الاحتفالية والحكواتي وفن القصصين الذي كان القباني يعرفه جيداً فنياً بعد وبيتهم به^(٨)، ثم إدخال وظيفة الراوي الشعبي على نص الكوميديا ديلاوتي عند صنوع^(٩) وخيال الظل العربي والأراجوز (مسرح العرائس)^(١٠).

وإذا بحثنا في غنى الماضي القصصي لدى العرب^(١١)، لوجدنا في هذا التراث المدون والشفوي، صيفاً محض مسرحية صورة وكلمة، قلباً وقلالاً، كقصص «ألف ليلة وليلة»، على سبيل المثال لا الحصر، إنها قصص محشوة بما يسميه المسرح الحديث في نظرياته المتقدمة: المسرح داخل المسرح^(١٢).

وما تقديم مسرحية «أبو الحسن المغفل وهارون» عام ١٨٤٩ - ١٨٥٠^(١٣) سوى دليل على وجود رحم المسرح داخل الصيغة الكتابية التي بلورها رواد تأثروا بتقنية المسرح الغربي كطريقة تعبير، تعتبر مفتاحاً ضرورياً لوضع الصيغة المسرحية على طريق المهنة والاختصاص.

لكن، وعلى الرغم من وجود صيغ مسرحية شفوية ومدونة لدى العربي، والتي عمل الرواد على استخدامها من خلال دمجها في صيغ مسرحية متقدمة - كما لدى الغرب - فإن هؤلاء أرادوا بذلك توظيف وتشير ما لدينا من حالات وأفكار في المسرح، لكن من خلال مفتاح التقنية الغربية أولاً، والتي ظلت تطنى وتغلف بجمل الصيغ المسرحية المعروفة. وهكذا، فلسوف نجد أنه خلال مسار البحث عن «صورة الذات» في المسرح العربي والذي لم يكن منتظماً طيلة الفترة التي امتدت منذ عهد الرواد وحتى الآن، إن ذلك البحث كان دأبه رؤية الصورة داخل «صورة الآخر» (المسرح الغربي) المهيمنة، بسبب ما قدم «الآخر» من نظريات وتقنيات وحلول إخراجية. ثم إن هذا البحث عن تأكيد الذات وعن صورتها، يعاني من مشكلات تواجه المسرح عموماً في كل أنحاء العالم، كوضعية المسرح إزاء التلفاز والفن السينمائي، ومشاكل الإنتاج والدعاية والإعلان وما إلى ذلك. . . غير أنه يفرد دون غيره بمشكلات خاصة، نستطيع إيجازها في:

(أ) المسرح العربي بين الخصوصية في التعبير وأدوات التعبير الغربية.

(ب) مأزق العلاقة مع الجمهور.

(ج) مأزق النقد المسرحي والنقاد المسرحيين.

(د) مأزق النص المسرحي.

أه المسرح العربي بين أدوات التعبير المسرحي الغربية، ومحاولة تأكيد الخصوصية في التعبير

قد يكون أحد أسباب الأزمة التي يعيشها المسرح في الوطن العربي على مستويي النص والتعبير، هو عدم تمكنه بشكل تام من امتلاك أدوات التعبير الخاصة به، والتي تنبع عادة من شبايا الحياة الاجتماعية ومن العادات والتقاليد المتوارثة، والتي تمارس يومياً. وإن وسائل وأدوات التعبير اليومية في الحياة، لم تنقل بعد، وبشكل كاف، إلى خشبة المسرح كي يصبح هذا الأخير وسيلة في التعبير واعية تماماً، تحاكي الخصوصية في الحياة على كل المستويات، وذلك يعني أن القبض على زمام تلك الأدوات في التعبير الجمعي ولحظاته، لم يبلغ بعد مرحلة النضج الكافي. وتعبير آخر، فإن القبض أو الاستحواذ على مفاتيح تلك الأدوات الاجتماعية في التعبير اليومي لدى الجماعة الاجتماعية، لا يعني فقط جمعها وتعدادها، ومعرفة تفاصيل حركيتها وديناميتها، بل إنه يعني أيضاً إيجاد مرادف أو معادل لها في التعبير وطرقه على خشبة المسرح، كصيغة فنية. إذ أن الأداة كوسيلة تعبير لا تنقل كما هي إلى الميدان الفني بقصد محاكاتها، لأن تصورنا الأمتل لها، الذي يتجسد في ذلك الميدان (كالمسرح مثلاً)، يتجاوز في تعبيره الفني الزخم الذي لها في الحياة اليومية والعادية، فأشكال التعبير التي كانت تقارب المسرح أو تحتوي على المسرحية (كالتعبير الجمعي في المواسم والأعياد، والاحتفالات والستارة، وحاجز الرؤية) قد تجسدت مسرحياً في خيال الظل والراوي والحكواتي وما إلى ذلك. . . إلى أن سقط المسرح في فخ تأثير الأدوات الغربية في التعبير، وأصبح خيال الظل على سبيل المثال، والذي لم تتطور تقنيته كثيراً لدى العرب، وكأنه من ابتكار الغرب، والسبب في ذلك أنه قد استأثر به وعمل على تطويره في سياقات شتى. وإذا كان لاهير من الاستفادة من التقنية المسرحية الغربية، إلا أن اقتحام أدواته وتقنياته لعالم المسرح لدينا، وحيث لم نكون مسرحاً بكل معنى الكلمة، ولم نعمل بشكل جدي على تحويل تلك الأشكال في التعبير إلى مسرحية علمية خاصة، يشبه أي اقتحام من نوع آخر، ضمن الغزو الثقافي الذي يهدف إلى التغيير

في أنماط الحياة والممارسات الفكرية والاجتماعية، كالعادات والتقاليد واللغة والتراث، إنه الإقحام القسري لعناصر ثقافية جديدة، هي إلى حد ما غريبة عن حياة الشعوب التي تتعرض للغزو. والأداة الجديدة الدخيلة معها كان نوعها، يصارعها الإنسان، ويعاني منها ثم يتأقلم معها فيها بعد، بعد أن نشهد تحولات درامية^(١٤) لكن، وبعد مرور فترة زمنية طويلة، يصبح من العسير على الشعوب تعريب أو تنقية أدواتها التعبيرية الأصلية التي لها في الحياة من تلك الأدوات والعناصر التي أدخلها «الأخضر»، وفرضها فرضاً بحكم الغلبة. صحيح أن المسرحية بالمعنى الدقيق لم تولد على أيدي العرب^(١٥)، لكنه في إطار المقارنة بين المسرح والحياة نقول: إن المسرح يتخبط لدينا في تقنيات تعبير فنية، نظراً لاختلاط الأدوات حتى في الحياة اليومية، وتصبح مسألة الرجوع إلى الوراء بهدف تعريب وانتقاء الأدوات الأصلية والالتزام بتطويرها في شكل تعبري في أمرأ في غاية الصعوبة، لكنه ليس بالمستحيل. إذ يكفي على الأقل دراسة واعية لأنماط التحولات الاجتماعية والفكرية لما كانت عليه ما قبل الاستعمار مثلاً، كي يمكن تلمس الأدوات الضرورية عينها، التي تشعر أنه لا غنى لنا عنها في الوقت الحاضر. غير أن ذلك لا يعني التخلي دفعة واحدة عن بعض الوسائل والأدوات الحديثة التي تأقلمنا عليها مع الزمن. وذلك لأن الطموح يبقى في إيجاد لغة إنسانية وفنية مشتركة بين الشعوب، شرط عدم وجود عنصر الغلبة دائماً. فلو أخذنا «السيارة» - على سبيل المثال - التي ليست من ابتكارنا وصنعنا، والتي حولت مجرى الحياة اليومية، وألغت بالمقابل وسائل كانت لدينا كالجمال والحصان، واختصرت المسافات وغبرت المساحات، فلننا نجد أن العودة عنها حالياً سوف تعيد لحظة المأساة أو الدراما الأولى التي عشناها وقت دخلت علينا. وينسحب الأمر على كل التكنولوجيا الحديثة، لأن سلخ الأداة عن حياتنا بعد فترة طويلة، يحدث مأساة شبيهة بمأساة البداية. والمسرح لدينا عليه كي يتمكن من إيجاد معادل تعبري لتعابير الحياة، أن يروصد وينقي أدوات الحياة في التعبير اليومي وغير اليومي، نظراً لأنها قد اختلطت مع الظروف. والمسرح كما الحياة، ودون المبالغة في المقارنة بينها، لا يستطيع الاستغناء عن أداة أو تقنية غريبة، ولا يستطيع إلغائها دون إيجاد بدائل لها. تحاكي على الأقل بدائل في الحياة اليومية المتطورة والمخزون الثقافي لدى الشعوب على حد سواء. إنه لا يستطيع ذلك دون العثور على تحويل جديد يستطيع أن يحمل مكان التحويل الذي أحدثته تلك الأداة الخارجية أو تلك التقنية، سابقاً، وذلك حرصاً منا على ألا تتكرر المأساة على خشبة المسرح، كما في الحياة عند إلغاء أدوات ووسائل دون إيجاد بدائل عنها.

وإذا كان على المسرح عندنا أن يتمتع بقدر لا بأس به من امتلاك أدوات تعبير ذات خصوصية عربية أو شرقية من أجل محاكاة الواقع فنياً والتعبير عنه وإعادة صياغته والقبض على لحظات تحول، وإذا كانت أيضاً أدوات التعبير المسرحية ذات الخصوصية التي نشدها، لا تتأني إلا من خلال وبعد ملاحظة أدوات التعبير الاجتماعية والحياتية اليومية في الواقع المعاش، قد تم انتقاؤها، فكيف إذن يمكن إنشاء وابتكار أدوات التعبير المسرحية ذات الخصوصية التي نبحث عنها؟

تبدو المسألة كمسألة الدجاجة والبيضة، أيها قبل الأخرى؟ غير أنها مع صعوبتها لا تزال بسيطة فنقول: بما أن التعبير الجمعي والاجتماعي كان موجوداً قبل المسرح ولا يزال خارجه، ثم تحول نحو المسرحية كمحاولة للتعبير عن فئنا (وهنا يغدو التعبير الفني تعبيراً عن التعبير في الحياة)، فإن العمل من خلال هذا المنظور يبدأ من خلال الحاضر (الحياة اليومية) مستلهماً الماضي (التراث) على الأقل^(١٦).

إن أدوات التعبير أو وسائله وطرائقه موجودة في الحياة اليومية، بما هي استمرار بطريقة ما للتراث والتقليد المدينين والشفويين والممارسين حسياً، بل إن تلك الأدوات (حسية كانت أم كلامية) يتم بها استظهار التراث والتقليد، وبها يتم تحقيقها مع ما يشوب ذلك الاستظهار والتحقق من الحرافات وتحريفات وزيادة أو نقصان، من جراء الاختلاط والتشاقف والتأثر والتأثير بين الشعوب والجماعات.

ونأخذ في الاعتبار - أحياناً - أهمية التعرف على أدوات وطرق التعبير لدى «الأخر» كمظهر احتكاك حضاري في حال تكافؤ العلاقات والفرص، وليس في حال كانت العلاقات بين قوي وضعيف، أو بين منتج أو مالك للتكنولوجيا ومتملك منها، وبين غريب عنها، مستهلك لها وجاهل فيها وغير مسيطر عليها.

فالمسرحيون الغربيون لجأوا عندما استنفدوا أدواتهم في التعبير الفني المسرحي التي كانت بحوزتهم، إلى مناطق وبلدان العالم الثالث بعامة، وإلى القبائل القديمة بخاصة، كشعوب شرق آسيا وأفريقيا وجنوب أمريكا، وبعض الجزر النائية، فدرسوا وحلّلوا أدوات وطرائق ونظم التعبير لدى تلك الشعوب والقبائل، من طقوسية ويومية وموسمية، فقلّوها واقتسموها فيها بينهم، ثم استغلّوها في ميدان الفن بعامة وفي ميدان المسرح بخاصة، وهم يحاولون اليوم، وبعد أن استنفدوا أيضاً أدوات تعبير غيرهم من الشعوب في المسرح، الإطلالة على التراثات المدونة التي تحكي سؤالي الأزمان، فيسجلون آليات التعابير القديمة التي فقدت استمراريتها وبالتالي فعاليتها بحكم الزمن، وذلك بقصد إحيائها، سعياً منهم وراء معرفة الألم البشري الأول، والصرخة الأولى والإبادة الأولى، وصدمة الحياة والموت.^(١٧) وإذا كان في أشكال التعبير اليومية، دلالات الماضي، فإن تلك الأشكال هي ببساطة طريقة في التعاطي مع المكان (الحيز) والزمان ومع الآخرين، وذلك من خلال/ بواسطة الأدوات التي تكون بحوزتنا: الجسم والصوت وفعل الإخبار والخبر، ووسائل الاتصال الحديثة، بالإضافة لوسائل وأدوات التنقل الحسية.

إنها إذاً طرق وطرائق في التعاطي مع المعاش على مدار الليل والنهار والفصل والعام، وعلى مدار تكرار المناسبات الاحتفالية الجمعية كالولادة والموت والأعياد، والمواسم الزراعية ومواسم الصيد.. إنها أيضاً كييفات التعاطي مع ضرورات الأكل والنوم والمنزل والمدرسة والشارع والكتاب، والبيع والشراء والحكم والسياسة والحراثة والزراعة والصناعات الحرفية والأعمال اليدوية والفكرية.

إن هذه الطرائق هي التي قصدناها بالقول، بأنها تتأثر على مدى الزمن بالأدوات الجديدة التي نستعملها في التعاطي مع المعاش، وهي بالتالي التي سوف تكتسب فيها بعد صفة أخرى، قد تختلف عن الأصل ومن ثم تتبع مساراً جديداً غير المسار الذي كانت فيه. وهنا تطرح إشكالية المسرح لدينا بين الحاضر والماضي، أو بين الحياة اليومية والماضي والتراث الشفوي والمدون والممارس على شكل طقوس. فالمسرحية (أو المسرح) كوسيلة تعبير فنية لدينا، في البلاد العربية، يجب أن تلتقط لحظات التحول والتأثير والتغيير، وعلى المسرح أن يسجل اللحظات الدرامية جميعها حركية الواقع مع الزمن. فالمسرح لن يقدم جديداً إذا هو عرض فقط لحالة جديدة دون ربطها بما سبق^(١٨) إذ أن عليه أن يعرض للحظة التي تم فيها التحول من حالة إلى أخرى ومن القديم إلى الجديد، في هذا التقليد أو في تلك العادة أو ذاك السلوك، ثم يقبض على التفاصيل. والمسرح كوسيلة تعبير فنية لدينا، لن يقدر على القبض الفعلي على أدوات الحياة في التعبير، وتفسير استمالاتها اليومية طالما ظل يستخدم بديلاً عنها أدوات أخرى قد أدخلها «الأخر» في ميدان المسرح، كأدوات تعبير فنية مسرحية نادرة ولا وجود لغيرها من أدوات.

ب - العلاقة مع الجمهور: أي جمهور لأي مسرح؟

والمشكلة الثانية التي يتغزّد بها المسرح العربي أكثر من غيره، هي طبيعة علاقته بجمهوره، حيث تبدو تلك العلاقة معقدة ودون حدود مرسومة. وإذا كانت هذه المشكلة موجودة لكن بنسب متفاوتة لدى مساحر أوروبا وأمريكا وشرق آسيا، فإنها في العالم العربي تصل إلى حدٍّ من عدم الجدية يجعلنا نرجح مسألة عدم تطور المسرح وازدهاره ليس فقط إلى العاملين في المسرح، بل إلى الجمهور أيضاً. ونسأله: أي جمهور لأي مسرح؟ وأي نوع من المسرح لأي نوع من الجمهور؟ وهذا ما سيدعونا ضمن هذا السياق إلى طرح النقاط التالية التي نرجو منها أن تثير أو تحرك ما هو ساكن في مستقبل العلاقة: مسرح/ مشاهدون:

أولاً - هل تتنوع العروض المسرحية ثم تتفاوتها بالتالي هو الذي يساعد في إيجاد جمهور مسرحي متنوع ومتعدد، أم أن التركيبة الثقافية - الاجتماعية لجمهور المشاهدين هي التي تسببت في وجود أنواع مسرحية متناقضة ومتفاوتة في الجودة، وفي وجود عروض مسرحية لا تمت إلى المسرح بأي صلة؟

ثانياً - متى وكيف سيلعب الجمهور المسرحي دوراً فعالاً في بناء القصة المسرحية الحقيقية أو في إعادة بنائها، وكيف سيساهم بالتالي في رفع شأن المسرح وفي تقدمه كي يساعده على الخلاص من هزال التعبير الفني وسخف الخطائية واللامسرحية؟

ثالثاً - ليس كل من يتفرج هو مشاهد بامتياز. فاختلاف وجهات النظر إزاء الأداء الفني - المسرحي، وإزاء تقديم العمل الفني، ثم التباين في التفسير وشرح معاني المقدّم والممثل على الحشبة، والتفاوت في درجة الاستمتاع، هو في الأساس، أمر مبني على الاختلاف - وهذا شيء طبيعي - في وجهات النظر إزاء معاني الحياة وقيمها، وفي الثقافة وفي العادات. والسؤال هو: على من يا ترى تقع مسئولية بناء تربية مشهدية حقيقية؟ على الجمهور أم على المسرحيين؟

رابعاً - إن جودة العمل المسرحي لا تفسر دائماً بالإقبال الجماهيري على أحد العروض، وكشافة الحضور ليست دائماً الميزان الدقيق الذي نزن به العروض الجيدة، والعروض الرديئة. ونجد الآن، كما وجدنا في السابق عروضاً مسرحية «أو مسرحيات» ليست بذات أهمية بالمعنى الذي نريده من المسرح، غير أنها رغم ذلك، قد صمدت طويلاً. فآينمكن العلة؟ في الجمهور المسرحي أم في المسرح والمصريين أم في الدعاية والإعلان والمتتجين أم في عصر الإنحمار والثقافة؟

خامساً - ومسألة النخبة، كيف نفسرها ونعالجها؟ وهل حقيقة أن «جمهور النخبة» هو «المسرح النخبة»؟ ثم من الذي أوجد الآخر؟

سادساً - من الذي يحرك جمهور المسرح باتجاه نوع من أنواع العروض المسرحية؟

وهنا نشير إلى دور مكان العرض وإلى دور كل من وسائل الدعاية وأسواء النجوم في ذلك.

سابعاً - إن الدور الذي يلعبه الاتصال والتلقي في الفعل المسرحي له بالغ الأثر في الحد من المفارقات التي أشرنا إليها. وتبدو هذه النقطة على جانب كبير من الأهمية لأنها تعني المسرحيين من كتاب وفرجين وممثلين ونقاد. إذ أنه في حال تم التعرف عليها والتقاط آلياتها، فإن كثيراً من الأخطاء الفنية يمكن تجنبها، ولسوف تساهم في ردم الهوة بين المسرح ومشاهديه، ولقد تم التوصل إلى دراسة هذه المسألة والتقاطها من خلال أدوات

ووسائل علم السيمياء أو «الرموزية»^(١٩)، والذي يبحث في معنى الدلالات والإشارات والرموز وطرائق الاتصال مع الجمهور المسرحي. ثم إن دراسة وفهم الطريقة التي سيتلقى بها جمهور المسرح الرسالة المسرحية والتي هي كناية عن مجمل الإشارات والأفكار والحالات التي تحدث على خشبة المسرح وتبث باتجاه صالة المشاهدين، سوف تساعد المسرحيين كما النقاد، على تعديل فحوى وشكل الأداء المسرحي، بمعنى بلورة العمل المسرحي المقدم، ودفعه باتجاه إيجابي. وإذا كانت العين ثقافة، فإن ثقافة المشاهد مع ثقافتها، هي التي ستتيح له ولعينه بأن ترى جيداً ما تريد. وهذا العلم الغربي الذي سار بموازاة علم اللسانية^(٢٠) فيها بعدوات أثر به مع سوسور^(٢١) وبريس^(٢٢) قد مكن أصحابه من الاستفادة منه على صعيد التعبير المسرحي نصاً وتثليلاً وعلى صعيد أنماط الحياة أيضاً، ونحن باستطاعتنا الإفادة منه أيضاً، في سبيل تطوير الأعمال المسرحية وتحسين وتصويب العلاقة بين المسرح وجمهوره لدينا، وتوسل النقد المسرحي العلمي والموضوعي، وهكذا توصل هذا العلم إلى تصنيف عملية التلاقي بين المسرح وجمهوره في ثلاث محطات أساسية هي: المرسل والرسالة والمتلقي. فالمرسل هو الممثل بالإضافة إلى العناصر الأخرى من أداءات حركية وصوتية وموسيقى وديكور وإضاءة في لحظة ما على خشبة المسرح. أما الرسالة فهي هذا المنتج من كل ذلك الذي يأخذ شكلاً ما يرسل إلى الجمهور في الصالة كي يتلقوه ويفهموه ويتمتعوا به. والمتلقي هو الجمهور الجالس في الصالة والذي ليس موحداً على الإطلاق.^(٢٣)

إن مسألة الاتصال والتلقي في إطار علم الرموزية، تطرح الإشكالية الثالثة التي يعاني منها المسرح العربي خلال بحثه عن الخصوصية في التعبير لتأكيد «صورة الذات»، وإظهارها بشكل واضح. إنها إشكالية النقد المسرحي في العالم العربي والنقاد المسرحيين.

ج — مأزق النقد المسرحي في التعاطي مع مسرحه وجمهوره في العالم العربي

إن المسرح في الوطن العربي يعاني من نقص يتلخص في عدم وجود بنية ثابتة أو واضحة لأسس نقد علمي وموضوعي، يمكننا الاحتكام إليه والارتكاز عليه في نقدنا للأعمال المسرحية المنتجة والمقدمة. وإن خطورة هذه النقطة تكمن فيها للنقد من أهمية بالغة التأثير على المسرح وجمهوره في الوقت ذاته. والسؤال ليس فقط بصدد معرفة كيف نستطيع أن نجعل من النقد المسرحي موضوعاً علمياً؟ أي أن نجعله يرى مصطلحاته وأدواته بوضوح لجهة النص المسرحي والإخراج، والتثليل، والعرض، والعلاقة مع الجمهور. بل إن السؤال هو بصدد معرفة مدى التأثير الذي يمارسه النقد المسرحي في البحث عن «صورة الذات» والعمل على تنقية تلك الصورة.

وإذا ما تركنا المؤلفات النقدية جانباً، على الرغم مما تشتمل عليه من معالجات تتسم بالكلاسيكية. لأنها تعالج الموضوعات المسرحية النصية بصيغة «تيمية»، وتعالج العروض المسرحية بحسب الصيغة الجمالية، مع بعض الموازنات بين التقنيات المستخدمة ومدى خدمتها للفكرة وطريقة الإخراج، فإن المقالات في الدوريات واليوميات التي تتناول المسرح في العالم العربي نصاً وتثليلاً، هي في معظمها لاتستند كثيراً في ممارساتها النقدية السريعة إلى مبررات موضوعية ومقاييس علمية. فالناقد هنا، لا يلجأ لاستخدام ميزان دقيق يزن به أمور المسرح في علاقته بالجمهور، كما أنه لا يمتلك المعايير الدقيقة ونقاط الاستسلام الصحيحة التي يحاكم على أساسها العمل المسرحي، إذاً، كيف سيساهم النقد في تطوير المسرح في العالم العربي، دون مواربة واستسهال

عالم الفكر

للأمور، وحيث لغة نقد العرض المسرحي، هي - على سبيل المثال - مختلفة عن لغة نقد النص المسرحي المكتوب؟.

وعلى الناقد المسرحي الذي يمارس مهنته ويقوم بنقد العرض المسرحي أو المسرحية كلغة نهائية مقدمة، عجنحت في معجنتها كلاً من النص والديكور والأزياء والموسيقى والرقص والإضاءة والممثل والمخرج، أن يكون على اطلاع على معاني وإشارات لغة الأزياء والسينوغرافيا والرقص والتعبير الحركي والتخضيب، وذلك في إطار علم الدلالة أو علم الرموزية (السيمياء). هذا بالإضافة لثقافته في ميادين السوسولوجيا والأدب وعلم النفس والفلسفة وعلم التاريخ والأنثروبولوجيا^(٢٤).

وفوق ذلك كله، عليه أن يكون متمتعاً بحس فني وبصرية فنية. ونشير في هذا السياق إلى أن التوصل إلى وضع قاسوس نقدي مسرحي، يشتمل على المصطلحات النقدية ومعانيها ودلالاتها، يعتبر غاية في الأهمية، وذلك على غرار بعض القواميس الأجنبية في هذا المجال. (٢٥)

وليس من واجب المشاهد المسرحي بالمقابل، الاطلاع على فحوى العلوم اللسانية والرموزية من أجل بلورة طريقته في تلقي الأثر للعمل المسرحي، وإن كان هذا الأمر يعد مهياً على صعيد المسرح الذهني، وعلى صعيد الحاجة لترجمة الانفعالات والدهشة إلى صيغ عقلية ومفاهيم تساعد على رسوخ معاني الاتصال لديه مع العرض المسرحي وتؤسس لتفاعل إيجابي ومستمر مع الحركة المسرحية. غير أنه من واجب الناقد المسرحي والممثل والكاتب والمخرج الاضطلاع بهذه المهمة.

وقد لا يمي المخرج المسرحي، لماذا هو أراد إبراز هذه الحركة بحسب هذه الطريقة، ولربما يعرف أنها تؤدي إلى الإجابة على نقطة ما أرادها، لكن ليس بالضرورة أن يعرف كيف يؤهلها علمياً^(٢٦). وكذلك الحال بالنسبة للممثل، أما الناقد فعليه الإلمام بمعاني الإشارات المبثوثة من تلك الحركة، ليحدد بالتالي مدى جماليتها أو مدى رداءتها، وقد نستمتع بعمل مسرحي أو بشريحة منه فننفعل إزاءه ونصفق له، وهذا يكفي، غير أن الناقد هو الوحيد الذي يبقى قادراً على الشرح والتفسير.

لكن، قبل أن يطور الغرب علم الرموزية. فهل يا ترى اطلع الناقد المسرحي لدينا على علم الدلالة عند العرب؟ وحيث قسم هؤلاء الدلالة إلى ثلاث وظائف: الطبيعية والعقلية والوصفية؟ كما هي الحال لدى «التهانوي» والجرجاني وغيرهما؟^(٢٧). ونحذر الإشارة إلى أن الاطلاع لا يكفي، إذ أن المحك يبقى في كيف نستطيع تطبيق هذه المصطلحات والنظريات على عمل مسرحي ناجز لدينا. وفي الغرب أيضاً لم يتوصل المعنيون إلى إنجاز علم رموزية بمعنى بمعالجة العرض المسرحي دفعة واحدة، وظل العلم مقتصرًا إما على رموزية النص المسرحي^(٢٨)، وإما على رموزية التمثيل والإخراج، كل على حدة^(٢٩).

د - إشكالية النص المسرحي العربي وإشكالية إنتاجه

على الرغم من بروز بعض الكتاب العرب من المسرحيين الذين أغنوا المكتبة المسرحية العربية بنصوصهم، الأمر الذي دفع المسرح العربي قديماً على طريق البحث عن خصوصيته، فإن الإشكال الذي مازال قائماً حتى الآن، هو الالتباس الحاصل بين معنى وشكل ومضمون الكتابة المسرحية والكتابة للمسرح، ثم اختلاف لغة النص المسرحي عن لغة العرض المسرحي، وعدم القدرة على البحث الجدّي إلا نادراً، عن صياغة نص

عالم الفكر

مسرحي باتجاه التمثيل والمنصة، وهذا الأمر تشهد عليه الندرة في إنتاج النصوص المسرحية ذات النوعية الجيدة والتي تتمتع بالميزات المذكورة آنفاً.

أولاً: الكتابة المسرحية والكتابة للمسرح

إننا لم نصل بعد في حركتنا المسرحية العربية إلى مرحلة نستطيع معها الاستغناء كلية عن النص المكتوب، في الوقت الذي مازال فيه مجتمعا العربي مشدوداً إلى المشاهدة من خلال الأذن، ولذلك فإن «آرتو» و«غروتسكي»^(٣٠) صاحبا التجارب المعملية في فن الممثل كانا قد طرحا مقولة إلغاء النص المسرحي بسبب تطور تجاربهما وتراكم تجارب من سبقهم من مسرحيين، حيث واكب ذلك تطور في صيغة الاتصال والتلقي للمشاهد المسرحي في الغرب، من هنا سوف يظل النص المسرحي لدينا ذا أهمية بالغة شريطة أن نقدر على الأقل، أن نميز الكتابة المسرحية عن الكتابة للمسرح. فالكتابة للمسرح^(٣١) تختلف كل الاختلاف عن الكتابة المسرحية^(٣٢)، لأن هذه الأخيرة هي حالة قائمة بذاتها، ولها قوانينها وأصولها. إنها كتابة تنبع من عمق الخشبة وتلحظ التوتر الدرامي والحبكة المسرحية.

أما الكتابة من أجل المسرح فأمر اعتباطي، مزاجي وأني، إذ يدب الحواس فجأة فينا لوضع حواريات، مجرد حواريات، لقصة ما أو فكرة ما أو أسطورة ما، غالباً ما تظل محكومة بالطابع السردى، الذي هو مصدرها، لتتحول إلى حوار يتسلسل كتسلسل قصته أو روايته غير أن الكتابة المسرحية، بما هي أصيلة في ذاتها ووفية لقوانينها، ورغم أننا نميل لتأييدها، تبقى أداة توظف في خدمة موضوع يتجاوزها، وحين تفرط الكتابة في السوء أو في الجودة، في القبح أو في الجمال، فلإنها تغدو غير صالحة للقراءة. وتكون قد فانت مهمتها.

وكثير من الكتابات المسرحية لدينا ما يبنى على المواقف اللغوية وليس على المواقف السيكلوجية. وكثير من الكتابات أيضاً غير المسرحية فاجأ بوجود النفس المسرحي فيها، وفي الكتابات الشعرية النادرة التي يوقد فيها الشاعر الأشياء بنوع من الإحساس المشع للمادة، يكوّنها ويكتفئها وكأنها على خشبة المسرح.

إن المسرحية^(٣٣) الحقيقية التي هي فعل الإخراج والتشكيل الحركي والصوتي. انتهاءً بالعرض المسرحي، تبدأ منذ الكتابة المسرحية الأولى، وهي لن تبدأ ولن تكون في الكتابة للمسرح. والسؤال الذي يبرزها هنا هو: ماذا سيقى من «المسرحية»^(٣٤) في المشاريع الكتابية النصية إذا كان الممثل فيها يصدر من شخصية قصصية وليس عن حلم جسدي؟ وإذا كان وجوده لا يحتاج إلى عمق الخشبة؟ وماذا يبقى من النص المسرحي ومن الكتابة المسرحية إذا كان النص ينتمي إلى نموذجية عاطفية أو اجتماعية، وليس إلى بنية تكوينية؟ فهو إذا مجرد علاقة سردية، كما في الرواية أو في السينما.

ومع ذلك نستطيع القول بأن «المسرحية الحقيقية» هي «المسرح دون نص»، وهي تكثيف للإشارات والأحاسيس انطلاقاً من قصة مكتوبة. إنها نوع من الإدراك السكوني للأشياء الحسية من حركات وإيقاعات وإشارات ومسافات ومواد وأضواء، مما يغمر النص ويغرقه في فيض لغته الخارجية، أي أن لغة النص المسرحي لها فيضها الدائم - إذا وجد - ولغة النص هي خارجية أكثر منها داخلية، كأن نقرأ النص لآلذاته، بل لما يحمله من دلالات ولما ينتشر خارجه. وطبيعياً أن توجد المسرحية مع أول نواة

عالم الفكر

مكتوبة في مؤلف، فهي من معطيات الإبداع وليس التنفيذ (أي أن المسرحية لا تنتظر التنفيذ لتسفر عن إبداعها، بل هي موجودة قبله). ولا وجود لمسرح عظيم دون مسرحة عارمة، ولدى كل من اسخيلوس وشكسبير وبرشت تطفئ لغة الجسد كما يطفئ التعبير الخارجي للمواقف والأغراض، على النص المكتوب، ويصبح الكلام جزءاً وشيئاً من المادة الإجمالية، فالنص المسرحي أداة توظف في خدمة موضوع يتجاوزها. ومن هنا كانت تبرز محاولات أمام مخوفات المسرحية في معظم النصوص، لكتابات مسرحية يقوم بها المخرج من زاوية الرؤية الإخراجية^(٣٥)، فيأتي النص مشيعاً بأبعاد الخشبة. ونصبح أمام مسرح دون نص. لكنه مسرح حقيقي له لغته الجديدة.

ثانياً: لغة النص المسرحي ولغة العرض المسرحي

وعندما نريد التكلم عن لغة النص المسرحي فإننا نقصد بذلك النص المسرحي المكتوب كتابة مسرحية وليس النص المكتوب بألية الكتابة من أجل المسرح. وبالتالي فإن النص المسرحي المقصود يختلف لغته عن لغة العرض المسرحي... وهنا لا يعود من الجائز التكلم عن النص خلال العرض المسرحي كما كنا نتكلم عنه قبل تنفيذه وتحقيقه على خشبة المسرح، وذلك لأن كلاً من النص والعرض له لغته المتباينة. وبما أن النص المؤلف هو أقرب إلى المسرحية في الكتابة المسرحية منه في الكتابة للمسرح، فإن لغة العرض المسرحي هي أقرب إليه بهذا الخصوص. وهنا نصل إلى مرحلة المسرحية الحقيقية حيث يشعب النص - كما أسلفنا - يفيض لغته الخارجية، وتصبح المسرحية لها معنى الكثافة في العلامات والإشارات^(٣٦). إن غنى العرض المسرحي يجعله يختلف عن النص المكتوب وتبرز فيه عدة أنواع من العلامات المرسلات في «كودات» أنظمة وقنوات نحو المتلقين (المشاهدين) في القاعة. وتبرز مصطلحات معرفية في المسرح أيضاً، غير المصطلحات الانفعالية^(٣٧).

والكاتب المسرحي، هو مسرحي بالضرورة، أما المخرج فهو كاتب بالفعل، وعلى الاثنين إيجاد القاسم المشترك فيسمى «المسرح»، وهذا ما نحتاجه في المسرح العربي. على المخرج الإلام بالمسرحية على مستوى النص كي يستطيع قراءته، وعلى الكاتب بالمقابل الإلام بها على مستوى العرض المسرحي، كي يستطيع كتابته (أي كتابة النص). وهنا يبرز السؤال: لماذا لا يتعاون الكاتب والمخرج المسرحيان عندنا، من أجل التوصل إلى صيغة مسرحية فنية متقدمة تعني النص كما تعني الإخراج^(٣٨)؟ إن دعوتنا هي من أجل تحاور المخرج والكاتب والتلازم فيما بينهما في تنفيذ العمل المسرحي الإبداعي.

ويبقى أن نقول: إن إمكانية معرفة حدود المسرحية الضمنية ومداهما داخل كل نص مسرحي تتأتى من طريقة المقاربة لها بمنظور المسرح، دون أن نهمل ولاشك دور الكتابة، ويبقى أن هذه المسرحية المستخلصة تبعاً للإرشادات والهوامش النصية للعرض المسرحي، هي التي سترسم التحركات الفنية للمشاهد المسرحي... إنها طريقة في قراءة النص باتجاه المسرح، حيث جهد المنظرون والمراجعون والنقاد في سبيل تبيان خطرها الفعلي في حال كانت قراءة نظمية وجامدة ومقنونة، ثم إن تعددية النص الأدبي نفسه سواء كان مسرحياً أم لا، تجعل من المقولة التي تنادي بالوجود الدائم «للفراغ النصي» في النص^(٣٩) أي «النص المثقوب» أمراً محتملاً، بحيث يأتي نص «الأخر» ليملا تلك الفراغات.

خاتمة

يبدو أن طريق البحث عن الذات على صعيد الفن عموماً، وفي الفن المسرحي خصوصاً، طريق شاق وغير معبّد. فالأمر يتعلق في كيف نرسم صورتها أمام ناظرينا. ولابدّ لرسم تلك الصورة من أدوات تعبير مناسبة على الأقل. وسواء استعنا على ذلك بأدوات خاصة بنا أم لا، فإن المهم يبقى في كيفية الاستفادة منها. وهذا لا يعني بئناً أن نقعد دون تلمس أدواتنا الخاصة وابتكارها. و«صورة الذات» في الفن المسرحي، تبدأ في الارتسام منذ كتابة النص ذي الخصوصية العربية والشرقية، والتابع من ثانياً الهجوم اليومية والهواجس المقيمة. إنه النص الراحل باتجاه التراث والموروث والعائد بهما صوب الحاضر من أجل توظيفها والاستفادة منها.

ولقد كان أمامنا في هذا البحث، مهمة الإطالة على المشاكل العامة للمسرح والتي تتقاطع مع مشاكل مسرحنا في العالم العربي، كالعلاقة مع الجمهور المسرحي، ومسألتي النص والنقد المسرحيين. لكن لو أمعنا النظر قليلاً، لوجدنا أنه في صميم تلك المشكلات المعقدة في مجال المسرح، هناك خصوصيات، ونصيب النص من تلك المشكلات ذات الخصوصية، تكمن فيها يعانيه من أزمة نقص وعدم غزارة في التأليف. وإذا كانت هذه سمة مشتركة أيضاً. وموجودة في كل مسارح العالم، إلا أن النص المسرحي عندنا لاشك في أنه يعاني - مع حق الاستثناء من هذا الحكم لبعض النصوص - من نقص في المميزات المسرحية، التي غالباً ما تختفي ليحل مكانها السرد والإطناب والحوارية المثلثة وغير الدرامية. ولاشك أن هناك نصوصاً جيدة قد أصابت هدفها، ونصوصاً أخرى لم تصب الهدف أبداً.

وبناءً عليه، فإنه بالإمكان تفادي هذه المشكلة، أولاً: بأن نتخذ المادة التراثية إطاراً للكتابة من جهة، ومصدر إلهام قابل للبناء عليه من جهة أخرى، كما كان قد فعل بعض كتابنا المسرحيين الذين أتينا على ذكرهم سابقاً، وثانياً: بعدم اعتياد الكتابة الكلاسيكية للمسرح المقبولة ضمن قانون: «المقدمة والعقدة والحل»، وثالثاً: بتقبل وجود لغة عرض مسرحي مختلفة عن لغة النص المكتوب، وهذا أمر قد أصبح بديهياً على صعيد المسرح العالمي.

أما النقد الذي قطع أشواطاً لإبأسها في مختلف بلدان العالم المتقدم في الفن المسرحي نظراً لتطور تلك البلدان في مجالات أخرى أثرت إيجابياً في مجال المسرح، وحيث تم التأسيس لنظريات متقدمة في هذا المضمار، فإنه يمكننا الاستفادة منه من أجل معالجة مشاكلنا المسرحية على مستوى النص والإخراج، وعلى مستوى العلاقة مع الجمهور، والمستوى الأخير عنيانا به التلقي لدى المتفرج الذي يجب دراسته بشكل وافي، وهذا ما قد أشرنا إليه في هذا البحث. وكان لابد من عدم تجاهل ذكر المشاكل العامة المشتركة بين مسرحنا والمسرح العالمي، لأن ذلك يدخل في إطار البحث عن «صورة الذات»، فالأدوات يجب أن تكون كاملة إلى جانب الاستفادة من خبرات «الأخر». أما الأدوات فهي أدوات كل من الكاتب والنقاد.

والمنظر للعلاقة بين المسرح وجمهوره، والتي يجب أن تنطلق دائماً من مواد محسوسة. وتصحب تلك الأدوات ذات فعالية أكثر، عندما نقر بها عن غيرها، بأن نجعلها أدوات تعبير عن خصوصية لدينا، نستطيع أن تظهر صورة ذاتنا المسرحية وغير المسرحية، أو أن تظهر تلك الذات على خشبة المسرح بشكل مجدي وفعال وصحيح.

الهوامش والمراجع

- (١) الفنون تندرج تحت مسمى «فنون العرض» هي الفنون التي تقدم وتعرض أمام الجمهور بصرياً وسمعيّاً - بصرياً ، كالرسم والنحت والفن الزخرفي وفن العارة والفيلم السينمائي والفيديو والمعارض على أنواعها . والمسرح هو أحد تلك الفنون ، غير أنه يتداخل معها أو يستخدم البعض منها لوضعه الخاص به كفن .
- (٢) إن العناصر التي يتكون منها المسرح هي التي تجعل منه فناً مركباً ، وتلك العناصر ضرورية لحياة نسيجه الأخير ، وبالأحرى هي فنون أخرى كالرسم (للتأطير الخلفي في المسرح) والموسيقى (للموسيقى التصويرية المرافقة للحدث أو التي تفصل بين حدثين) والفن الزخرفي والسينوغرافيا (للبديكور الثابت والمتحرك) وفن العارة (البناء والقضاء المسرحيين) وفن الكتابة (النص) ، والشتميل (الأداء الحركي والصوتي للممثل) ، والإضاءة وفن السينما وعرض الشرائع المصورة .
- (٣) انظر هذا الصدد كتاب جان ديفينيو: «علم اجتماع المسرح»:
- Divignau, Jean
 "Sociologie ulu theatre ou" 7s Ombress Collectives, editions, Sevil, Paris, 1982, Nouvelles, editions. PP112-190.
- (٤) المرجع أعلاه : فصل «الحدود بين المسرح والحياة الاجتماعية» (ص ٢١٥ - ٢٦٠)
- (٥) راجع هذا الخصوص : نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي (١٨٤٥ - ١٩١٤) ، دار الثقافة ، بيروت .
 - صالح رشدي : دراسة في التمثيل والمسرح العربي ، مجلة «عالم الفكر» الكويت ١٩٧١ ، العدد ٢.
- (٦) راجع : Qataya, (S), "Le theatre Arabe Syrien, tou ct vers on? im, revue Al-Marafit, No special olu theatre, 04, Octobre, 1987, Damas.
- Le theatre Arabe, Uervroge collectif, dirige on N. Tomiche, Paris, UNESCO, 1969.
- ابن ذرئيل ، عدنان ، الأدب المسرحي في سوريا من أبي خليل القباني إلى عصرنا الحاضر ، دار الفن الحديث العالمي ، ١٩٦٦ .
- (٧) البراعي ، علي : المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٥ ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٠ .
- (٨) البراعي ، علي : المسرح في الوطن العربي ، مذكور آنفاً ، ص ٥٦ .
- (٩) بوتيتيفيات ، أ : ألف عام وعام على المسرح العربي ، موسكو ، ١٩٧٧ .
- (١٠) مندور ، محمد : مسرح توفيق الحكيم ، القاهرة ، المعهد العالي للدراسات العربية ، ١٩٦٠ .
- (١١) باعتبار أن فن القصة قد أتى بعد فن الشعر ، وهو وليد التعقيد في العلاقات الاجتماعية وتقدم الحضارات والاختلاط بين الشعوب بسبب الغزوات المباشرة وغير المباشرة والمتاقفة والتبادلات التجارية وتبادل المعلومات .
- (١٢) انظر دراستنا : المسرحية والفصصية في «ألف ليلة وليلة» ، الفصل الرابع ، ص (٢٣١ - ٢٣٤) من أطروحة أعدت لنيل شهادة دكتوراه في الفنون المسرحية والسينمائية ، جامعة السوربون الثالثة ، باريس ١٩٨٤ .
- (١٣) نجم ، يوسف محمد ، المسرحية في الأدب العربي ، مرجع مذكور آنفاً .
- Regis Divornol, "problem ole l'analyse structural et semiotique ole la forme theatre le, in: s emnologie ole la repre-
 sentation, P. 117 Helbo, 1975, ed. Complexe.
- UBERSFELD, (A), "L'école du spectateur, L'ine le theatre, Et sociales, poris, 1981, pp. 303-310.
- (١٤) إن التخلي القسري عن عادة أليفة وعن أداة متوارثة لدى الشعوب ، من أجل إحلال عادة أخرى وأداة أخرى مكانها ، يحدث ذلك مأساة ومعاناة تصل إلى حد الموت والقتل حيث تبدأ بالفضوح والانفصاح : (شعوب الهند وأمريكا الشمالية ، عندما غزتها أوروبا وأدخلت أطعمة جديدة وعادات جديدة وآلات جديدة عليها) .
- (١٥) نقصد بذلك من المسرح بما يعينه من تحقيق نص مسرحي وتحويله إلى مشهدية كاملة من خلال استخدام كل العناصر الضرورية لذلك .
- (١٦) لقد استلهم الكاتب المسرحي سعد الله ونوس التراث ، فكتب الملك هو الملك ، وغيرها ، انطلاقاً من الإطار الذي خلقته قصص «ألف ليلة وليلة» .
- (١٧) لقد أخرج بيتر برك «منطق الطير» والمهابارات الهندية ، وتطلع آفياً وخرمياً وآزراً إلى شعوب شرق آسيا وقيائل مالي وماليزيا وبولنيزيا ، وعاش الفيلسوف البينوي ستراوس فترة من الزمن لدى قبائل بدائية ، ودرس «دوفينيو» قبائل الشامانيك في سيبيريا .
- وانظر أيضاً : Euojenio Barbo, Improvisation - Anthropologie, Theatres. In Bouffornrie, No. 4. 1982.
- (١٨) لقد حاول بعض الكتاب المسرحيين العرب ربط الحاضر بالماضي عن طريق التراث الشعبي والاجتماعي - الثقافي المبدون ، كما فعل سعد الله ونوس ، وتوفيق الحكيم ، وممدود عدوان ، والطبيب الصديقي وغيرهم . وهذا الربط قد تم باستلهم التراث وتوظيفه ، بطريقة تصبح معها الإيحاء المحلية البومية والتداولية ، إيحاءة تؤكد على الموروث من خلال تفعيل البومسي ، عند إخراج النص المكتوب إلى حيز الوجود وتقديمه على خشبة المسرح .

(١٩) انظر بهذا الصدد تعريفات كل من:

Todorov et Ducrot: "Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage," Ed. Du Seuil, 1972, P. 113.

A.J. Greimaset J. Courtes: "Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Ed. Huchette, 1972, Tome I, P. 33.

Julie Kristeva "Le langage Cétinconnu," coll. Points, 1981, P. 292.

Josette Rey - Debove: "Sémiotique," Ed. P.U.F., 1979, P. 129.

Sauwwe (F), "Cours de linguistique générale," Poyot, Pares, 1978, P. 129, etp. 33 et p. 99.

Martinet, (J): "left fou lu sémiologie," Ed Sechers, Paris 1973, P. 10.

(٢١) فريدان دي سوسور، هو العالم اللساني الفرنسي، الذي قام بتأسيس علم الألسنة مع مازينيه، ثم عاد فاكشف علاقة هذا العلم بعلم آخر وهو علم السيمياء.

(٢٢) شارل بيرس، عالم السيميوطيقا الأمريكي، أوجد علم الرمزية في نفس الوقت مع سوسور وذلك دون أي اتصال لأحدهما بالآخر. ثم تبلور هذا العلم في ندوة تجمع «براغ» لينا بعد.

وانظر كتابه: Eburis sur le signe, textes rassemblés, trolouts et commentaires par G. deledalle, Paris, Seuil, 1978.

Corin, richel: "La Reolonolance du signe ulam le fonctionnement theatral in degres, no. 13. (٢٣)

(Theatre et Sémiologie), 1978.

Paris, p. voix et images de la scene, presses, lln, de lille, 1982.

Boblet, D. La ris en scene contemporaine, (1987 - 1914), Paris, La Renaissance du livre, 1968. (٢٤) لمزيد من الاطلاع:

Barba, (E), "Improvisation - anthropologie theoretical ibid.

Leboulch: L'elouction for le mouremcut, paris, ed sociales, française, 1970,

Jousse (M) L'anthropologie dugeste, Paris, gallimarol, 1974.

Appia, (a): Aeteur, espale, "Lumiere, Peintere," in: theatre populaire, no. 5, Jan-Fev.

(٢٥) على غرار بعض المعاجم التخصصية الغربية التي منها:

Paris, (P): Dictionnaire du theorete, terme et concept Le lanalyse theatrole, ed socioloes, Paris, 1980.

Greimas, (A.J.) et (Oulies, (J) Sémiotique, dictionnaire raisonne de la theore du langage ibid.

Mauss, (M) Technique du cops," dans sociologie et anthropologie, P.U.F., 1950, L. II 389, pp. 365-386. (٢٦)

Defelce, (A): Essis sur apoloques techniques de lur verbal traditionnel, there letters, Paris, 1957, ductylo, bsw 1957 (33) in 4.

(٢٧) التهانوي، كشف اصطلاحات الفنون، (٤٨٧ - ٤٨٩).

- الجرجاني: حاشية على شرح الشمسية، ص ١٧٦.

د - فاخوري: علم الدلالة عند العرب: دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة، بيروت.

Groupe d'Entreverne: "Analyse remiotique des textes," Presses Uni. de Lyon, 1979. (٢٨)

Helbo, (A): "Sémiologie de la representation," 1973, Brexelles, ed. complexe, 1975. (٢٩)

(٣٠) لقد كان أرتو صاحب ما يسمى بـ «مسرح القوة»، أما غرونفسكي فهو الذي أسس ما يسمى بـ «مسرح المختير».

(٣١) الكتابة للمسرح تعني أن يقوم كاتب ما، غير مسرحي بالأحرى، بكتابة مجرد حواريات بهدف مسرحتها وإنتاج عمل مسرحي، وذلك دون الحياة من قبله على الشروط الموضوعية للكتابة المسرحية.

(٣٢) الكتابة المسرحية، هي الكتابة الأصلية والتي يقوم بها كاتب مسرحي متخصص، فيكتب النص انطلاقاً من أبعاد وعلاقات الحشبة بالجمهور وتقسيم الزخم مع إنساح في المجال لإمكانات الإخراج الأخرى، بالإضافة إلى تحميل النص دلالات كثيفة وغنية، تفتح على مجالات أبعاد من حدودها في النص.

(٣٣) المسرحية Théatralisation، هو فن أو تقنية تحويل النص المسرحي أو أي نص آخر، إلى عرض مسرحي يقدم على الحشبة.

(٣٤) المسرحية Théâtrelité، وهي الأثر الفني المسرحي من نص أو عمل، بما يحتويه من عناصر ومعام مسرحية داخله وعلى نقاط وأسس الفن الدرامي من شخصيات وأدوار وحوار ودراما وطريقة بناء أو أبنائه الحوار أيضاً. باختصار كل نص أو عمل يحتوي على عناصر الدراما التي تجعل منه مسرحاً، أو قابلاً للمسرح.

(٣٥) الحديثة هي التجارب المسرحية التي يكون فيها المخرج مؤلف العمل المسرحي: تمحيصنا في مسرحية أسود ثم أبيض، فرقة مسرح النور، لبنان، والتي شاركت في مهرجان دمشق ١٩٨٨، وقطاطح ١٩٨٩، المسرحيين.

(٣٦) وكاننا في المسرح أمام تعددية معلوماتية حقيقية حيث المعلومات والإشارات ثابتة أو متحركة (الديكور - الكلام - الحركة)، أو أننا نستقبل عدة علامات ومعلومات (موسيقى، أصوات، حركة إضاءة، ديكور، اكسسوار، تخطيط، مثل...).

وهذا ما يشير إلى تعددية العلامة المسرحية، وإلى ضرورة الربط بينها.

(٣٧) لقد إحصار المسرحي برتولد بريشت - على سبيل المثال - أن يرى المسرح بشكل عقالني دراما المرفة الأسطورية بين الإبداع والتفكير، وبين الطبيعة والنظام، وبين المفرد والمقالني وبين القلب والعقل. فالعلامة المسرحية لا تأتي في العرض المسرحي، عفو الخطا، وما نسميه

«طبيعياً» لدى الممثل أو «حقيقياً» في التمثيل. ليس سوى لغة كسواها من اللغات، وتؤدي اللغة وظيفتها التواصلية استناداً إلى صحتها لا إلى حقيقتها. وما الإخراج سوى إعادة توزيع لتلك العلامات التي في النص والتي هي خارجه. (٣٨) لقد عرف المسرح في فرنسا فترة خصبة ما بين ١٩٥٠ - ١٩٦٠، بعد ظهور جيل من الكتاب، وكانت فترة غير اعتيادية ومميزة بسبب الزواج في العمل المسرحي ما بين المؤلف والمخرج. لقد كنا نرى مثلاً «لويس جوفيه» إلى جانب «جان جيرودو»، و«جورج بيثوف» إلى جانب «براندبلو»، و«إيليا قازان» إلى جانب «تيتي ولياسي وصموئيل بيكيت» لا ينفصل عن العمل الإخراجي لمسرحياته بواسطة «روجر بلان»..

Le Viol Textuel, Chapitre II pp 205-209.
(٣٩) انظر دراستنا: القصص والمسرحي في «ألف ليلة وليلة»، جامعة السوربون ١٩٨٤.

دينامية التلقي لدى المخرج والممثل

د. نوال بنبراهيم

تمهيد

لقد عرف تاريخ الأدب، وتاريخ الفن بصفة عامة ركائماً من المناهج النقدية، والاجتهادات النظرية التي حاولت بسط طروحات متعددة اعتبرتها ملتزمة ومتكاملة. ومن بين هذه المناهج نذكر منهج التاريخ الأدبي، والمنهج الماركسي ثم المنهج البنيوي، وقد ركزت تلك المناهج مفاهيمها الإجرائية على ثلاثة أقطاب هي: المؤلف والسياق والنص.

وكما هو معلوم، فإن التاريخ الأدبي قد رصد أدواته الإجرائية لدراسة بيوغرافية المؤلف باعتباره سلطة مركزية، وتناول تحليله الأنواع الأدبية بطرق أفقية، أملت أحكاماً تعميمية استعانت بالمعايير التاريخية، والاجتماعية، وأحكام الناقد الذاتية.

وقد وجهت الماركسية من جهتها عنايتها إلى اكتشاف وظيفة جديدة للظاهرة الفنية لعدم اقتناعها بنتائج النظرية التاريخية، ومن ثم انصبت أسسها الفكرية على الاهتمام بآليات الواقع، من خلال تحديد العلاقة الجدلية بين الإبداع الأدبي والبنية التحتية.

أما المنهج البنيوي، فقد اختزل أبحاثه، بتركيزه على النص بحيث التجأ إلى تفتيت الجمالية الأدبية بواسطة منظومة من العلاقات المنغلقة، تعمل على استقصاء شكل الإنتاج الأدبي، حتى تتمكن من إبراز طرقه الجمالية.

لكن، هب أننا سلمنا بأن هذه النظريات الثلاث قد حصرت البناء الدلالي للمؤلفات في إطار مرجعي، أو أنها قدمت دراسة سويسو ثقافية للظاهرة الأدبية، أو أنها استوعبت التجربة الفنية في إطار مغلق، فما هي ضرورة هذا التمهيد ما دمنا سنناقش موضوعاً آخر ينأى «عن تصورات المناهج ويتجاوزها»؟

قد يلاحظ القارئ أننا لم نطّل الاستدلال على أن هذه المناهج قد أعطت دراسات أحادية الجانب، لأنها ركزت على عامل واحد دون باقي العوامل، ولم نرد أن نسلّك إلى هذا الاستدلال بطرق ملتوية تثبت عدم كفاية هذه المناهج في كشف ميدان التجربة الجمالية، وإنما أردنا ببساطة أن نلفت النظر إلى شيء مهم هو أن هذه المناهج الثلاثة قد سهت عن محور يعدّ عنصراً أساسياً في العملية التواصلية، هو المتلقي. وعليه، فإنها لم تؤسس نظرية تهتم بالمتلقي الذي يلعب دوراً فعالاً في إنجاز الإنتاج الفني بل اعتبرته عنصراً سالياً لا يتجاوز دور المستهلك. وهو أمر إن صور شيئاً فإنما يصور الإهمال الذي لقيه المتلقي من قبل الدراسات الفارطة، وبذلك «يكون تاريخ الأدب والفن بصفة عامة قد ضيق الخناق على القارئ أو المستمع أو المتفرج المتأمل».* ولهذا كان من اللازم أن تظهر نظرية جديدة ترد الاعتبار إلى المتلقي، وتبرز أهميته في دراسة الظاهرة الأدبية والفنية.

وبهذا الصدد لا نخفي أن نظرية جمالية التلقي بزغت لتأكيد عجز الإنتاج الفني عن خلق حوار بينشخصي Intersubjectif دون بناء ذات واعية تنقل وجوده من القوة إلى وجود بالفعل، حتى يكسبي طابعاً إجرائياً لا يكتفي باقتلاعه من الجمود وتفجير محاولاته الاحتمالية، وإنما يكثفه بدلالات غير منتهية تكسبه وجوداً مستمراً.

وأمام هذا الاهتمام قررنا أن ندرس هذه الظاهرة من وجهة ثانية تبتعد عن تناول مؤسسي نظرية جمالية التلقي وهما هانس روبريخاوس Hans Robert Gauss وولف كانك أيزر Wolf Gang Iser لأن أبحاثهما عالجت التحقق الخيالي والفكري فقط نظراً لاهتمامهما بالنصوص المكتوبة «خاصة النصوص السردية» التي يظل مجالها هو فعل القراءة. ولهذا السبب أهملنا التحقق المادي الملموس الذي لا يتفجر إلا في ميدان المسرح «أو الفنون البصرية بصفة عامة».

ومن هذا المنطلق عزمنا على ربط ظاهرة التلقي بالمسرح، لنتمكن من دراسة مختلف أنواع التلقي سواء أكان تلقياً بصرياً أو سمعياً أو لمسياً أو انفعالياً. وعليه، فإنه يبدو أن المسرح ميدان تجريبي خصب لا يضم تلقى نص المؤلف فحسب، وإنما يعد بداية لخلق معايير تنطوي على تغييرات أفقية وعمودية تتطلب استقبلاً جديداً، وبذلك يمكن القول إن إجراء التلقي في المسرح هو استقبال مركب.

وتأسيساً على ما سبق، فإننا لا نخال أحداً من الباحثين ينكر أنه لو طبقت نظرية جمالية التلقي تجارياً مفاهيمية على حقل فسيح كالسرح لانبثقت نتائج غير منتهية وطروحات غير متوقعة قد توقظ أنسقة ونظماً تحتاج إلى تدخل تأويلي.

ومن هنا، فإننا نعتبر العرض المسرحي منظومة مناسبة، تساعد على ترهين النص، لأنه يتميز بقدرة واسعة تستطيع استيعاب إجراءات التلقي، وتلك المنظومة يمكنها أن تكتشف قواعد مقولية تتفرع عنها، كما يمكنها أن تستقطب مقولات تحويلية لترسيمات منعزلة قد ترقى إلى مستوى خلق

* Hans Robert Jauss, Pour Une Esthétique de la Réception, Preface De Jean Sta Robinski, Galimard, Paris, 1978, P. 11.

قواعد إعادة كتابة تدخل في علاقة تقاطع واشتغال مع نظرية التلقي مستهدفة من وراء هذه العملية الإجرائية ابتكار شيء جديد.

دينامية التلقي لدى المخرج والممثل

إن المخرج ينتج المؤلف المسرحي خيالياً ومادياً وجماليّاً، الأمر الذي يبرز قدرته الذاتية على ابتكار أثر جمالي مرئي مباشر يمكن تحليله، لأنه يتجاوز التمثيل الخيالي «في ذهن المخرج»، ويبلور تمثيلاً مادياً يصبو إلى نزاع المسرحية من الاحتمال إلى الحركة الفعلية المرئية.

ولا شك أن تقديم عرض مسرحي ملموس يتطلب مشاركة مبدعين آخرين إلى جانب المخرج وهم: الممثل والسينوغرافي ومصمم الديكور وتقني الإضاءة ومصمم الملابس ومنجز الماكياج. ويحرصون جميعاً على «ترجمة النص بصرياً وسمعيّاً»^(١). ومن هنا فإننا نستطيع أن نقول إن العرض المسرحي هو عمل جمعي يخضع المؤلف إلى محادثة ذاتية من قبل ممارسي المسرح، ومن ثم يثبت أن الاكتفاء بالتأويل الذاتي للمؤلف هي فكرة خاطئة.

ومع ذلك فإن هذا الاعتراف لا يعني أن هذا العمل الجمعي يتأطر عشوائياً، وإنما يخضع إلى توجيهات المخرج الذي يقترح على مجموعته مسلكاً لتأويل المؤلف و«يهيئ لهم أرضية العمل»^(٢). كما أنه يتكفل بمهمة تنظيم الوسائل التعبيرية «الموسيقى والمؤثرات الصوتية والديكور والمحقات والإضاءة والسينوغرافيا والماكياج والملابس والتمثيل...» في الفضاء الركيبي.

وهكذا يبدو أن المخرج يعهد بالنص إلى مبدعين آخرين، لكنه لا يتوانى عن توجيه إبداعاتهم عن طريق علاقات تركيبية بين مختلف نصوص المنجزين من أجل الوصول إلى نظام ظاهر يجمع الوسائل التعبيرية المتنافرة في وحدات منسجمة تشكل منظوراً مرئياً. ولهذا السبب يقول روبين Roubine «المخرج هو مولد وحدة الالتحام الداخلي لدينامية العرض»^(٣).

ومن المحقق أنه لولا قرارات المخرج المتعددة لما كان من المستطاع تركيب وجهات نظر المنجزين المختلفة، وتحقيق نشاط دلالي مكثف يركب أسرار المؤلف المسرحي ويعرض خطاباً جديداً يضم مرجعية ثقافية وتقنية، وبناء على ذلك لا يمكن اعتبار عرض المخرج «نصاً واصفاً»^(٤) Meta - Texte ولا ترجمة حرفية للمؤلف المسرحي، وإنما هو إنتاج فني وجمالي معقد لا يوجد إلا في إطار التحقق الركيبي للموس ومن هذا المنطلق، فإن بعض الباحثين كارتو Artaud وكوردون Gordon وباتي Baty وجيمي Gemier يعتبرون المخرج صاحب الرأي والنهي. غير أن البعض الآخر يعتبره «صانعاً للفرجة في خدمة الإنتاج الأدبي المكتوب»^(٥) كجوتي Jouvet ودوكان Dukin وكوبو Copeau.

ولو استقصى هؤلاء الباحثون عمل المخرج لوجدوه يتعدى محاولة تفسير النص ودراسة حركاته الداخلية إلى البحث عن إعادة كتابته بطريق جديدة، وهو الأمر الذي يفرز إنتاجاً ثانياً يناقض طبيعة إنتاج المؤلف لأنه ينقل واقعاً جديداً يحمل خطاباً مسرحياً مقنناً. وكما هو معلوم، فإن ستن هذا الخطاب يشتمل

على سنن خطاب المؤلف وسنن خطاب المخرج ثم سنن خطاب باقي العناصر التعبيرية «أي نصوص باقي المنجزين» التي تنتج علامات مختلفة تشكل بدورها نصاً منظماً.

وما من شك إذن في أن يكون المخرج قاصلاً مباشراً في الحوارات «والمونولوجات» والشخصيات والمكان والزمان والإرشادات الإخراجية التي يعيد خلقها، بيد أن الشك كل الشك يكمن في اعتبار خطاب نص المخرج ناقلاً ومترجماً لخطاب نص المؤلف لأنه يخلخل بنيات هذا الأخير وذلك عن طريق:

أ - تغيير مكان بعض اللوحات.

ب - إعادة توزيع الحوارات من جديد.

ج - حذف بعض المقاطع من المؤلف.

د - تحريف نص المؤلف عن طريق دس بعض النصوص.

وتعتبر تلك الممارسات عادية، يهدف المخرج من خلالها إلى ترويض بنيات المؤلف المسرحي، وبهذه الطريقة يفلح المخرج في ابتكار ماغاب عن المؤلف المسرحي، حيث يقوم بإعادة تشكيل علاقات شخصيات المسرحية فيما بينها اجتماعياً وسياسياً.

ولتحقيق هذا الهدف، فإنه يستغل جميع عناصر فن الإنجاز (كالموسيقى والرقص والأوبرا) وعناصر فن المحاكاة (كالرسم)، وذلك بمساعدة المجموعة المسرحية - المكونة من الممثلين والسينوغرافي ومصمم الديكور وتقني الإضاءة ومصمم الملابس ومنجز الماكياج - التي تبلور بدورها نصوصاً مختلفة ومتميزة تتمفصل وظائفها على خشبة المسرح عن طريق الجهد التنسيقي الذي يقوم به المخرج، ولعل هذا ما جعل أوبرا سفلد Ubersfeld تسميه «رئيس الجوقة»^(٦).

وما من شك كذلك في أن هذا العمل الجمعي المنسق يضيف على العرض المسرحي طابعاً مفتوحاً، لأنه يعطي نصوصاً متعددة تبقى قابلة للتأويل، وتساهم في جعل الفضاء مفتوحاً على العالم الركيحي والخيالي والواقعي، الشيء الذي يمارس تأثيراً خاصاً على حكاية المسرحية وأحداثها، كما يؤسس أشكالاً بلاغية تترجم التماسك الداخلي في فضاء العرض المسرحي الذي يساعد المتفرج على التأمل. ومن هذا المنطلق، فإن بعض المخرجين يعتمد إلى دمج العناصر التعبيرية الإبداعية المستقلة في وحدة عضوية وجمالية، أما البعض الآخر فيوجه عنايته إلى الممثل. لكن ما هي القناة التي يعتمد عليها المخرج لإبراز قدرته على نث الحياة في الشخصية المتخيلة، أمو جسد الممثل الذي يستغل جميع الوسائل البصرية والسَمعية لنقل وحدات النص اللغوية ولإنتاج صمته؟ أمي هذه المادة التي تجعل الممثل يتحدى موت المؤلف، وتمكنه من عرض طاقاته الانفعالية والعقلية والحسية؟.

نعم، ولا نخال أحداً يرى غير ذلك، فبدون جسد الممثل لا يمكن تحقيق العرض المسرحي. وسواء أنظرنا إلى العناصر العقلية التي يعتمد عليها من أجل فهم النص أو إلى الإجراء الخيالي من أجل تصور الشخصية والفضاء والزمان، أو نظرنّا إلى العناصر الحركية والصوتية التي يستغلها أثناء تعبيره أو إلى الآلية النفسية التي تترجم الانفعالات المستترة، فإننا نجدّها كلها تتجمع في جسده وتعيّنه على إنجاز هدفه.

ولذلك، فإن المراريس يعتبره: «المستول الأول عن توصيل ما يدور في ذهن الكاتب المسرحي من معان إلى النظارة»^(٧). غير أننا نرى بأن النجوزية لا تنحصر بوجوده هو فقط، بل إن باقي الوسائل التعبيرية من سينوغرافيا وإضاءة وديكور وملابس ومؤثرات صوتية وموسيقى وماكياج تضفي هي أيضاً معان عميقة على الوسائل التمثيلية.

وأخيراً، فلنقل بإيجاز، إن هذه الدراسة تتكون من نقطتين أساسيتين هما: تلقي المخرج، وفن التلقي والإلقاء لدى الممثل، وهما نقطتان تستدعيان منا إلقاء الأضواء عليهما للتمكن من توضيح فكرة التلقي. إننا لن نكتفي باستخراج أنواع قراءات المخرج ولن ندرس نمطه الموجب الذي يقدم كمشروع تصوري يحدد معالم إنتاجه الفني الخاص فقط، وإنما سنقف كذلك على طبيعة التعاون الذي يقوم به النجزون المسرحيون تحت إشراف المخرج لتحقيق المؤلف المسرحي وتقديم عرض ملموس، لنعرض بعد ذلك إلى تلقي الممثل لكي نسجل تصوره للمؤلف وللشخصية ومدى تأثير هذين الإجراءين في فن أدائه الحركي والصوتي.

١ - أثر التلقي لدى المخرج

إن اندماج بنية المؤلف والمخرج كقارئ أول ينضد طبقات تأويلية، تكشف الأثر الجمالي الذي لا يقف عند هذه الحدود، بل سرعان ما يتحول بدوره إلى قطب فني جديد يتجسد في العرض المبتكر من قبله، ومما لا ريب فيه أنه لو كانت نقطة انطلاق المخرج تستند على النص السالب (شكل الفراغات والمحتوى الاحتمالي) فقط لما كان يستطيع أن يقدم عرضاً ملموساً، لكنه في واقع الأمر يستعين كذلك بأفعال التأسيس الركحية من تمثيل وإضاءة وسينوغرافيا وديكور وملحقات وملابس وماكياج...

وبهذا الإجراء ينجح في تقديم نص موجب «مخطط العرض» يحين بواسطته الالاموجود بالعقل، ويقدم علاقات ظاهرة بين البياضات ليظهر عالماً مرئياً. إن هذا النص الموجب لا يفرض حدوداً على نشاط الفهم، وإنما يطرح من جديد قراءات متعددة تحرك أفق المتفرج الكامن لياخذ منعطفاً جديداً، وبهذا المنحى تتبدى الخاصية الجمالية للنص الموجب. ورغم أن المخرج يستغل آلية التتخيم ليزيل حظوة شكل الفراغ البنائي ويلغي بنية الدلالة السالبة فذلك لا يعني أنه وقف عند الحدود الصائبة للمعنى، فأمام مجال النص الافتراضي يلجأ إلى إجراء الاختيار لينتقي أنسقة دلالية محددة، في حين تظل مجموعة الإمكانيات المفترضة معلقة. ومهما يكن من أمر، فإنه يتوصل إلى تحقيق التواصل الضمني الجامد المندس في النص، وذلك طبعاً بمساعدة تحقيقات باقي الذوات المنجزة.

١. ١ - أنواع قراءات المخرج

كيف يفك المخرج لغز المؤلف المسرحي؟ وكيف يفلح في جعله منسياً؟ ولم يحاول تحريف شكله؟ قد تنجح القراءة الأفقية التي يمارسها المخرج في تقطيع المسرحية وإعادة ترتيبها من جديد، وقد تنجز قراءاته العمودية كذلك تحولات متعددة على جميع مستويات المسرحية، بحيث يفلح في تحويل مدلولاتها إلى دالات مرئية على الخشبة، ولسنا نعني بهذا الكلام أن المخرج يهدف إلى بتر إرسالية

عالم الفكر

المؤلف المسرحي تماماً، ولكنه يريد أن يتبين أوجه الإرسالية الاحتمالية التي من شأنها أن تغني حقل نصه الموجب، ولتحقيق هذا المآرب، فإنه يبادر إلى اختيار مستوى تحليلي يعينه على تشريح مجموع الإمكانيات المقترحة.

والمرجح لا ينشد ممارسة هاتين القراءتين من أجل السيطرة على المؤلف وإحداث اختيارات تبرز ذاته، بل ينشد قراءة ملتحمة تبرز دلالة المؤلف، وتعينه على طرح تصور يؤسس اللجنة الأولى لإنشاج نص في حدود العقل «موجب العقل» ومن المفهوم عند جميع الباحثين المخرج ينحو - لتحقيق هدفه - إلى وضع مشروع «مخطط» إخراجي يوضح أسلوبه ويحدد مقاصده.

١٠١ - القراءة الأفقية

تحليل القراءة الأفقية إلى تماهي القارئ مع النص منذ الوهلة الأولى. لذلك، فهي تبعده عن أي حكم نقدي لأنها تهتم بالكشف والتحليل، إنها قراءة تركيبيه تراقب تسلسل الأحداث وتقف عند العقدة، وهي باختصار تحاول كشف مخطط المسرحية الحكائي.

ومن الواضح أن هذه القراءة اللفظية الأولى تفصح عن قدرة المخرج على تحديد المسار الاحتمالي النصي وإظهاره عن طريق كشف التظاهرات الكتابية «الأفقية» التي ترشده إلى القوى المتحركة في المؤلف. ولهذا الغرض، فإنه يلجأ إلى تحليل لغة المؤلف فيتعامل مع الجمل والكلمات بصفتها وحدات لغوية تحمل شحنة تصورية وشحنة نفسية، لكنها تظل سلبية التأثير بانتظار إنجاز من قبل ذات مبدعة تنفذ فعلها.

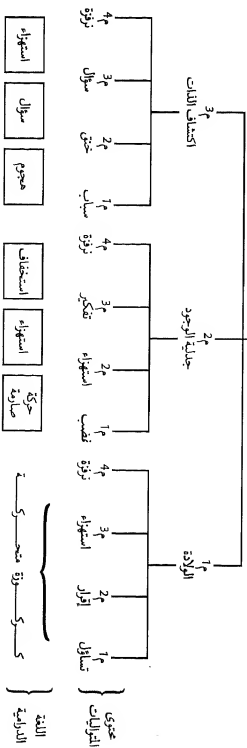
ولا تحسبن أن المخرج يواجه التظاهرات الأفقية دون أن ينتبه إلى نسيج الفضاءات الفارغة التي تعترى المؤلف فتملأه بتعقيدات مكثفة، بل نعتقد أنه يسرع إلى إزاحة هذه التعقيدات عن طريق ملئها وتحيينها بلغة درامية. فمن أعسر الأشياء وأبعدها عن متناول القارئ العادي مهما كانت يقطه أنه يستطيع ممارسة هذا النوع من الماء، لذا، فإنه يكتفي بوضع تصور خيالي يجسد محتوى المؤلف.

لكن المخرج لن يبلغ غايته إلا بتجميع أجزاء المؤلف المرئية وتنظيمها في إطار جديد وملائم يغير وضع البياض داخل حقل المؤلف. الشيء الذي يدخله في تجربة جديدة تحقق المعنى المنفي، لكن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن هذا التحقق يحتوي بدوره نفيًا جديدًا.

أما في لحظة ثانية، فإنه يميل إلى تجزئة المسرحية قصد التفريق بين الجمل البسيطة والجمل المركبة، وبهذه الطريقة يتمكن من استقصاء «القيمة الدرامية»^(٨) لجمل المسرحية.

تنقسم السلسلة الدلالية إلى متواليات تنتشعب إلى متواليات كبرى أو مركبة، ومتواليات صغرى، ومتواليات أصغر. وكما هو معلوم فإن المخرج ينزع أولاً إلى تركيز هذه المتواليات لتشكل كلاً منسجماً بغاية توحيد الفضاء والزمان والمكان. وفي هذا المجال نذكر على - سبيل المثال - التقطيع الذي مارسه مخرج مسرحية «الرينك»^(٩) على متواليات الجولة الأولى، إذ تشمل متواليات كبرى تنقسم إلى ثلاث متواليات صغرى تنفرع بدورها إلى متواليات أصغر تبدو بالشكل التالي :

الجلس حول الكتابة



وعلى أية حال، فإن المخرج يطمح من خلال هذا الإجراء إلى استيعاب تسلسل المتواليات تارة، وإلى إزالة الغموض تارة أخرى، ويروم ثالثاً إلى تشكيل وحدات دلالية وإلى غير ذلك من اللحظات التي يحاول فيها تحليل المتواليات الفعلية نحوياً ومنطقياً وتاريخياً لاستشفاف سياق الوقائع، وعلى هذا يحق أن نقول إنه بقدر ما يتم تفكيك سفن الحروف والكلمات والبنى بقدر ما يقوى المحفز على إثارة تجميعات مكثفة تقدم أخباراً متنوعة.

إن المخرج قد يزيح الستار عن علاقات التناقض أو التوازن التي تضم المتواليات، وقد يكشف كذلك عن علاقات الاشتغال أو التعاقب، وكمثال على ذلك نلاحظ من خلال الشكل الفارط أن جميع المتواليات، سواء أكانت صغيرة أو أصغر تحكمها علاقة تعاقب، لكن هذا الكشف يميل بالدرجة الأولى إلى تنقيح المادة المعرفية التي يقدمها المؤلف.

وفضلاً عن ذلك، فإن تقطيع المؤلف يعين على اكتشاف إيقاع المسافة والمقاطع^(١٠) في الجمل من جهة، وبين الإيقاع النغمي من جهة أخرى، كما يساعد على تسجيل الوقفات واستخدام كل الفجوات الممكنة من أجل تطعيم الإيقاع أو تغييره. ومن المؤكد كذلك أن هذا التجزئ يرمي إلى ضبط السمات المزاجية المستترة للشخصيات التي تحيل بدورها إلى تحديد المشاعر المناسبة، ونورد مثلاً على ذلك: إذا كانت مجموعة من الجمل تحيل إلى تواجد شخصية خادعة، فإن الجمل اللاحقة تبين مشاعر القلق والتوتر لدى باقي الشخصيات.

ومثل هذا الإحساس بخبايا الجمل جدير بالتسجيل لأنه يوجهنا إلى حركة كامنة - سواء أكانت ثابتة أو متحركة - تتعلق بها كل جملة. ومتى كان عمل المخرج يلجأ إلى هذا التتبع الدقيق، فإنه يتوصل إلى تقييم حركة الجمل الدرامية التي تتأثر بالانقلابات الفجائية والتطورات والنكوصات وذلك حسب طبيعة المتواليات.

وبالنتيجة نستطيع القول إن المخرج ينزع إلى:

أ - البحث عن الحدث الداخلي الذي يصلح كمثير للأحداث المستقبلية.

ب - تحليل لغة النص قصد العثور على طريقة تجعلها كلاماً مسموعاً، وبعبارة أخرى، الانتقال من نص مكتوب إلى نص شفوي.

ج - دراسة القوى المحركة التي تعمل على ضبط دينامية النص وتحليل نوع الحركة المطلوبة، وكمثال على ذلك نرى مخرج مسرحية «الرينك» قد قسم القوى المتحركة في الجولة الأولى إلى قوة متحركة إيجابية قادته إلى استخدام كل الحركات القوية كالتحدي والتهديد والغضب والتمكن، وإلى قوة متحركة سلبية حملته على استعمال الحركة الضعيفة كالشك والاستهزاء والسخرية والاستخفاف والخوف.

ومن الضروري أن نوضح أن المؤلف يستخدم مجموعة من الحيل ليدمج المتلقي داخله، من بينها الإقناع والإخبار والتسلي والإبهار^(١١). لهذا، فمن اللازم على المخرج أن يأخذ حذره ويحافظ على مسافة بينه وبين المؤلف بممارسة قراءة عميقة تساعد على بلورة تشكلات دلالية متحولة تبعده عن المؤلف ليقدّم رؤية إبداعية فكرية جديدة.

وربما لن يتمكن المخرج من بلوغ غايته إلا إذا قدم رد فعل مضاد يقوي فعل المؤلف، وبصفة عامة، يمكن القول إن أي اصطدام بين فعل النص ورد فعل المخرج يعطي نتائج غير متوقعة تتمثل في إنتاج فعل جديد. ولهذا، فإن محاولة فهم المخرج المسرحية «ليست حالة إعادة إنتاج فقط، وإنما هي دائما حالة منتجة كذلك»^(١٢) وبناء على ما تقدم، يتضح أن المخرج لا يهدف من إجراء التجزئ دراسة سلسلة الأحداث التي تشكل لحمة المؤلف ولا يسعى إلى الوقوف عند الأحداث الداخلية والانقلابات الفجائية والأحداث الرئيسية والثانوية فحسب، بل يتطلع إلى تمييز كل المفاتيح الأساسية والاستطردادية التي تطور العقدة. وهذا ما يتطلب استقصاء النظام الزمني للوقائع التي تؤسس خيط الحكاية.

٢٠١٠١ - القراءة العمودية

يحاول المخرج أثناء قراءته الأفقية أن يقيم علاقات بين الانفصالات المتعددة ليلغي الاستمرارية ويبيح عن انسجام الأجزاء المنفصلة، الشيء الذي يجعله يعيش فعل الإيهام فيكون منجذبا بالمقروء. غير أن هذا الإيهام سرعان ما يندثر عندما يمارس قراءة ثانية تنتج معاني شتى تصعد المسار الحداثي للمسرحية. وعلى هذا الأساس فإن القراءة العمودية تورط المخرج في فعل التباعد، حيث يمارس قراءة منطقية تنسق الأحداث بشكل ثان، كما تحاول أن ترفع عدد الأنظمة المكونة في المؤلف التي تعقد بنيتها. وعليه يتجاوز المحتوى الظاهر ليقوم بقراءة استبدالية تفحص في باطن المؤلف قصد إعادة كتابته.

ولهذا السبب يبحث عن الألفاظ ذات التقنين المركب لأنها نشطة وقادرة على إثارة إمكانات مستمرة تتعدى حدود الحكاية وتخرق معايير اللغة المستعملة ليضع استعمالا تطبيقيا جديدا يخرق قانون المؤلف وينتج قانونا جماليا. ومن المحتمل ألا يهدف المخرج إلى الانتقال بالكلمة من السكون إلى الفعل فحسب ولا يمارس الانجرافات التي تبث عن المعنى التحتي اللامحدود فقط، وإنما يسعى أيضاً إلى تأكيد أن التبدل قد يستهدف كذلك علاقة الموضوع بالذات، حيث يقوم إما بجمعها وإما بالتفريق بينهما.

ومن الصعب جداً أن يقوم المخرج بتأليف دالات جديدة تغير نظام المؤلف دون أن يهدم خيال المؤلف ليفتحه على بنية خيالية ثانية غير منتظرة قد تحول الشخصيات والفعل. وهذا ما يجعلنا، بطبيعة الحال، نرى أن التجميعات التي شيدها المخرج قد تأسست على حرية الاستقطاب والتوليد بغية العثور على نظام جديد متحرك.

وعلى هذا، يحق لنا أن نطمئن إلى اجتهادات المخرج الذي لا يبغي من عمله إلا خلق مسافة جديدة تحوي تشكيلا دلاليا يبتعد عن الانغلاق ويشيد تشكلا صوريا، وهو لا يبغي من التشكيل الأول والثاني إلا تأليف توازن بين الجانبين، خاصة إذا علمنا أن الطرف الأول يرتكز - نسبيا - على المؤلف، في حين يعود الطرف الثاني بأكمله إلى المخرج.

ومع ذلك، فإن بروزهما على الخشبية يعود إلى قرارات المخرج الاختيارية فببقي تطورهما رهين قدرته. لكن ما ينبغي الانتباه إليه هو أنه بمجرد أن تتجسد التشكلات على الخشبية، فإن محاولات المخرج تصبح محدودة، ترك المكان لاجتهادات الجمهور المستقبل الذي يكون بدوره تشكلا دلاليا وصوريا في إطار القراءة الممكنة.

وعلى أي حال، فإن التشككين قد يبدآن التوضيح ليعوض غموض المؤلف، وقد يستقطبان غموضا جديدا يضع مجموعة العلامات المركبة في الفضاء الركيحي. وفي هذه الحالة يمكن الاعتراف بأن «الغموض لا يعود إلى العلامات اللسانية فقط، وإنما ينشأ من التزامنا في إجراء التشكل»^(١٣). وهو ما يظل لغزا يتطلب من المخرج العثور على حل. ومهما كان تواطؤ التشككين لبث الغموض، فإنهما يظلان اقتراحا واقعياً من قبل المخرج، تحكمه اعتقاداته ووعيه ثم أوضاعه المعرفية المشروطة بتأثيرات مجتمعه.

وبصفة عامة، فإن موضوع المؤلف المسرحي يثير بعدا تطبيقيا يشمل الجانب الخيالي والمعرفي والتأثير الانفعالي، فمثلا: إن موضوع المجاعة يجعل المستقطب كل المحفزات القادرة على إغناء الموضوع خياليا كالمرض والأوبئة والموت، ومعرفيا كتمثل فكرة تدهور الاقتصاد، وذلك بالتأثير على انفعالات المتلقي. وانطلاقا مما تقدم يبدو أن الإبداع لا يكتمل إلا بتدخل المخرج كذات قارئة ومنجزة للنص لا تعود إليه أو إلى المؤلف من أجل أن تبحث عن مقاصدهما، وإنما بتكثيف النص في الغالب لمخططها^(١٤). وعادة ما يلجأ إلى إجراء تدمير الصور والأشكال والأنظمة^(١٥) للبحث عن طريق جديدة تفرض تصويره للإنتاج ما دام الإخراج فعل إنتاج نشط يضبط بعض إمكانات المعنى الاحتمالية ويزعزع الاتصال الذاتي للعلامات المسرحية التي لا تستطيع أن تبتكر دلالة محددة لأنها ثابتة وغير متحركة تنقصها الحياة. ولذلك، فهي تحتاج إلى ذات تجريبية تطورها لتتحول إلى اتصال متطور يفرز علامات جديدة فوق الخشبية. ولا ينبغي أن نعتبر علامات الفضاء الركيحي نصا لسانيا، فهي تنتمي إلى :

أ - علامات كلامية توجد في الحوارات.

ب - علامات حركية تتسج أشكالا متميزة.

ج - علامات منظورية تؤلف كل ماهو مرئي.

وبناء على ذلك، فإننا نستشف أن العلامات الركيحية تنشط إلى علامات مرئية (كعلامات الجسد والحركة والإضاءة والديكور والملابس) وعلامات صوتية (كعلامات الموسيقى والمؤثرات الصوتية والكلام الشفوي). كما لا ينبغي أن نعتبر هذه العلامات منفصلة وخاصة أنها تحيل إلى عالم خيالي آخر، وإنما تتمفصل لتبين عن وظيفتها التكاملية. وكما لا يخفى علينا أن المتفرج يسعى دائما إلى مقارنة هذا العالم الخيالي بعالمه الواقعي المعاش ليستمد تفسيراً ممكنا. غير أننا نشير من جهة أخرى إلى أن مرجع العلامات لا ينحصر فيما هو خيالي. بل يعود كذلك إلى العالم الركيحي بصفته حاضرا ملموسا يحيل إلى ذاته ويعبر عن حدوث الفعل هنا والآن.

ومن هنا كانت العلامة الركيحية شفافة وصفيقة في الوقت نفسه لأنها تحيل إلى عالم واقعي كما تحيل إلى مرجعيتها الركيحية الذاتية وإلى عالمها التصوري الخاص^(١٦) وهكذا يبدو أن المخرج لا يحاول تقليد العالم الخارجي، بل يبتكر عالما جديدا ينتمي إلى أساس ركيحي، يضم علامات تتمظهر كإطار ملموس بطبيعة كلامية يملك جمالية خاصة.

ومن الحكمة أن نشير كذلك إلى أن المخرج أثناء قراءته العميقة يجد نفسه أمام مجموعة من المنظورات، وبهذا الصدد نريد أن نوضح أن «أيزر» قد حدد منظورات المؤلف الروائي في خمسة وهي: المؤلف والسمارد والشخصيات والحدث والقارئ الخيالي^(١٧) بيد أننا نرى أن المخرج يواجه ستة منظورات ظاهرة وهي : المؤلف والراوي والشخصيات والحكاية والإرشادات الإخراجية، ثم المتفرج الممكن^(١٨) ونرى من جهة ثانية أن المؤلف يحيل إلى منظورين خفيين يتجسدان في منظور سيكولوجي يكشف الجوانب الانفعالية والأخلاقية والفكرية، ومنظور اجتماعي يظهر علاقة المسرحية بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والتاريخي.

إلا أن ما تقدم لا يعني أن المخرج يستطيع الإلمام بجميع المنظورات، وإنما يتعلق الأمر بمنظور واحد يركز عليه أكثر من باقي المنظورات ويتخذة منطلقا لبحثه وتصوره ويعتبره نقطة مؤرية تجمع باقي المنظورات المسرحية التابعة له. ولنذكر بهذه المناسبة أن باقي المنظورات المسرحية تتحين بواسطة باقي المنجزين حيث يقتصر كل مبدع بمنظور واحد، ويهتم الممثل قبلًا بمنظور الشخصية، أما السينوغرافي

عالم الفكر

ومصمم الديكور فيهتمان بمنظور الإرشادات، بينما يشتغل تقني الإضاءة على منظور الحدث، إذ يصبو كل منهم إلى خدمة منظور المتفرج الممكن.

ومن هذا المنطلق، فإنه يبدو أن المنجزين لا يملكون حرية الاهتمام بأي منظور باستثناء المخرج الذي يستطيع أن يندمج في جميع المنظورات بهدف تأليف أمال هؤلاء المنجزين لكي لا تصطبغ المنظورات أثناء اجتماع محتوياتها الحيثة. ولهذا السبب، فإنه يحدد توزيع المنظورات عليهم منذ البداية حتى يتمكن في النهاية من تأليف الإمكانات المقترحة من قبلهم حسب طريقة محددة لسد النقص الذي قد يعترى بعض المعطيات المبكرة (كان يربط الملحقات مثلا بحركة الممثل ليؤكد وجوده).

ومن المحتمل أن تسقط منظورات المسرحية في «التناقض»^(١٩) نظرا لطبيعة اشتغال المنجزين واختلاف وجهات نظر كل واحد منهم، وهو ما يتطلب تدخلا حاسما للمخرج الذي يعمل على مفصلة هذه المنظورات التي أصبحت متناقضة، وبمعنى آخر، يحاول أن يفصل مختلف القراءات المنعزلة لتدخل في علاقة تكاملية تفرض التوازن.

ومن المعروف كذلك أن منظورات المسرحية تتعرض حتما إلى الانفصال إثر تناول كل منجز مسرحي لمنظور خاص. ولكي يجمع تصورات المنظورات الحيثة المنفصلة، فإنه ينتقل أولا بين وجهات نظر المنجزين المختلفة ليتوصل إلى فهم تشكيلة كل منظور مرهّن، ويميل ثانيا إلى تنسيق هذه الوجهات المختلفة من أجل أن يقيم انسجاما يبرز العرض بصفته نظاما واحدا.

وعليه فإن المخرج يوجه أفق كل ممارسة نحو أفق موحد يقع عليه الإجماع مع المجموعة. غير أن هذا الأمر قد لا يخلو من تعسف يمارس على تطلعات المنجز المسرحي التي تتعرض إلى التعديل أو التغيير تماما، خاصة إذا لم تنسجم مع وجهة نظر المخرج وتنسيقه، وذلك حفاظا على انسجام التصور العام الذي يراعي تنسيق خلفية منظورات الشخصية والحكاية والإرشادات. وعلى أي حال، فإن وجهة نظر كل منجز تأخذ مسافة جديدة إثر تدخل إجراء تنسيق المخرج، حيث يجهل منظورات المؤلف المسرحي اللامرئية.

وبإيجاز، فإن المخرج قارئ نشط يبت مجموعة من الإجراءات التأويلية التي تساعد على فهم النص المسرحي، وتعد قراءته كتابة ضرورية تراعي جوهر البحث وتقوم بتنظيم المسرحية أفقيا وعموديا. غير أن هذا لا يعني أن المخرج يحصل على قراءة تامة وشاملة، وإنما تظل طريقته طريقة ممكنة من بين مجموعة من الطرق التأويلية.

٢٠١ - النص الموجب

هب أن المخرج قد مارس قراءة مستفيضة أفضت به إلى اختيار تصور معين، وأن تنظيمه الأفقي والعمودي قد أدى إلى قلب آفاق النص وتغيير استراتيجياته وأتاح الفرصة لإدخال عناصر غريبة ساهمت في تشكل الدلالة، أو هب أنه قام بعدة تأليفات ألغت الحضور الافتراضي للمتواليات ووصلت إلى المحتوى الظاهر والباطن للمسرحية، فهل نظن أنه قد بلور تشكلا دلاليا ملموسا لدى الآخر؟ وهل — يا ترى — استطاع أن يبرز للعيان التركيبات المختلفة لعناصره التصويرية؟

منذ البداية نقول: لا، ولا نظن أحدا من الباحثين يذهب إلى عكس ذلك لأن المخرج يتمكن في هذه المرحلة من ترهين النص السالب في مخيلته فقط، وبذلك يكون ملموسا لديه لا لدى غيره بالضرورة، وهو أمر لن

يمكننا من الاطلاع على إبداعه. ولهذا كان من اللازم عليه أن يخطو إلى مرحلة ثانية تعينه على إبراز نص موجب لا يقلد المؤلف الماضي ولا يصفه، وإنما يعيد إحياءه ليصبح حاضرا ومحسوسا.

١٠٢٠١ - الإبداع التصوري

الإخراج هو أثر جمالي تطبيقي وملمس يجعل التصور الخيالي ظاهرا للعيان من خلال الصور المقدمة على خشبة للجمهور. وقد يجوز أن نقول إن التصور الركهي الخيالي وسيلة ضرورية تبرز ما تعجز عنه اللغة المكتوبة وتكشف جوانب المسرحية الخفية من جهة، ومن جهة ثانية تحرر الشخصيات من التصور الخيالي السالب وتسمو بها إلى التصور الخيالي الموجب كما تنقل التصورات الانفعالية إلى الخشبة.

ومن ثم، فإن المخرج يرهن عالم المؤلف الخيالي بتقديم تفسير بصري للحكاية والعقدة والأحداث، حيث يلجأ إلى إعادة تقسيمها وجعلها مشاهد ذات عناوين جديدة^(٢٠). ومن هذا المنطلق يذهب إلى تقسيم المشاهد إلى : مشاهد رئيسية تصور الأحداث الهامة، وعرضية تحمل الأفعال الثانوية وتساعد على نسج خيوط الفعل الرئيسي تارة، وتحدد المكان والزمان وتؤكد المواقف تارة أخرى.

وفضلا عن ذلك، فإن المخرج يعيد بناء عالم المسرحية الخيالي عن طريق تقديم شخصياته بطريقة ملموسة تراعي وضع الفضاء الركهي. ومما تجب الإشارة إليه أن تصوره للشخصيات يكون متاثرا بتجربته الخاصة وعالمه الثقافي ثم بمنظوره الأيديولوجي، بصفة عامة نستطيع أن نقول إن معرفته الذاتية تتحرك لاستدعاء الذكريات العرفية والصورية الكاملة لا لتحديد هوية شخصية ما وشكلها فحسب، وإنما لتؤطرها ضمن محتوى اجتماعي وأيديولوجي جديد. وتأسيسا على ذلك، فإن المخرج يتوصل إلى تصور وضع الشخصيات على الخشبة، إذ يذهب إلى تقسيم الشخصيات على مناطق الخشبة بشكل تتطابق فيه سمات الشخصية الفكرية والمزاجية مع المنطقة ومستوياتها، لأن تحديد علاقة الشخصية بخلوط الخشبة هو ما يثبت وجودها في وضع يجلب انتباه المتفرج.

وغني عن القول إن هذا التخطيط لا يكون مكتملا إلا بتصوير ممثل يقوم بتشخيص الشخصية جسديا وانفعاليا. وفي هذا الإطار تتفرع اهتمامات الإخراج إلى نوعين :

أ- إخراج يترجم نص المسرحية حرفيا، لذلك يميل إلى استخدام الممثل كأداة تهتم بإظهار شخصية المؤلف، كما ينحو إلى تسخير جميع الوسائل التعبيرية الركحية لخدمتها.

ب- إخراج يخرج الممثل عن إطار الشخصية التي رسمها المؤلف معتمدا على نص ركهي حركي يثبت قدرة الممثل على الإنجاز.

وحسبنا أن ننظر إلى النقطة الثانية لنقف عند التغييرات التي يحدثها المخرج إما للتوضيح، وإما لإحداث المتعة لدى المتفرج ومساعدته على الفهم، وإما لإبراز قدراته الإبداعية التي تجعل الشخصية حية تعبر عن سماتها العاطفية الخاصة كالقلق أو الابتهاج أو التوتر. وبهذه الطريقة «يتحول النص الجامد إلى شيء مرن بين يدي الممثل»^(٢١).

ومن هنا نلمس أن المخرج يحول الشخصية إلى إنجاز ظاهر عن طريق حركة الممثل التي تأخذ قدرا وافرا من العناية في تصوره التخيلي، في مظاهره الثابتة أو المتطورة على السواء. وكما هو معروف، فإن جل أحوال تصور الحركة تعتمد على الحواريات (أي معنى الكلمات والجمل) أو الإرشادات الإخراجية.

ونشير من جهة ثانية إلى أن الحركة قد تنزاح عن معنى الحواريات لتغير حالة الشخصية

عالم الفكر

الوجدانية، فتقلب نظام بنائها وذلك بتنشيط أفعالها كان تقوي حالاتها الضعيفة بحركة قوية أو تستبدل حالاتها بحركة ضعيفة.

ولئن كنا نعترف بهذا الانزياح، فذلك لا يعني أن الحركة تقوم بتغييرات عشوائية، وإنما تخضع إلى تنظيم دلالي وأيقوني يتولى أمر الحصول على صورة مبتغاة - من قبل المخرج - تحدد الإحساس الذي يجب أن يكمن في كل حركة سواء أكان إحساساً قوياً أم ضعيفاً.

وإذا تساءلنا عن سبب اهتمام تصور المخرج بالحركة، فإننا نجد يعود إلى كونها آلية بصرية تجعل المسرحية تنبض بالحياة. ومن ثم، فهي تجلب أنظار المتفرج، خاصة إذا كانت متناسقة فتدل على تماسك المشهد. أما إذا كانت مبعثرة، فإنها تثير اشمئزاه.

كما أن السبب يعود إلى كون الحركة تنقل أحداث المسرحية، إذ تحكي، أو تشخص أو تنقلنا من صورة إلى صورة أخرى بواسطة حركات الجسم (من جلوس وقوف وخطو...) أو تحمل انطباعات الشخصيات. ولهذا، يحرص المخرج على الاعتناء بطول الحركة وقصرها، وبأوضاعها القوية والضعيفة، وكذا بتصور كمياتها من حيث الكثافة والاعتناء. ولا غرو أن هذا الاعتناء يصبو إلى تصوير الحركة نفسياً، إذ يهتم بترجمة المعطيات النفسية والفكرية والأخلاقية، وتصويرها اجتماعياً عن طريق إبراز القيم الاجتماعية والتاريخية. ولذلك، فإن الممثل يقوم بنوع معين من الحركات دون غيره.

وأنى كان هدف الحركة التصوري، فإنها تكون إما ذات طبيعة واقعية تميل إلى محاكاة حركات الإنسان في حياته العادية متخذة الانفعال أساساً، وإما هي ذات طبيعة فنية تجسد إبداع المخرج التصوري لأنها تعتمد في النص فتتكى على محتوى الكلمة الضمني لتثير الانفعال، كما تعد إلى التوزيع بغية تجنب الملل. على أن الأمر الذي يستوقف النظر هو أن الحركة تقوم في الغالب على الإلقاء. (ولا نتحدث هنا طبعاً عن الباننوميم لأن الحركة تستغني عن الحوار) الذي يرتبط بتصور المخرج لنوعية أداء الشخصية. وعلى هذا الأساس يقطع الجمل أثناء قراءته حسب نوع الشخصية.

٢٠٢١ - المشروع التخطيطي

إن مخطط المخرج رسم ركهي مرثي يبرز إبداعه التصوري، حيث يهتم بتحديد حركات الجسد وأوضاعه على الخشبة. ويعتني بتخطيط الحكاية وإبراز حالات الشخصيات الوجدانية. وكما هو معلوم، فإن الخشبة تنقسم إلى خطوط وهمية غير محددة: أفقية وعمودية، مائلة ومنحنية ومستقيمة، يستثمرها المخرج ويمكن من وضع تقسيم محدد يبرز الحالة التي يرغب في تصويرها.

ولا مراء في أن هذا التقسيم يخضع لنظام متماسك وتمتيز يبرز قدرة المخرج على خلق أنظمة تخطيطية ترتبط بالوسط الدلالي الذي اختاره، وتستدعي مرجعيات متعددة. وبهذا نسجل أن الممارسة التخطيطية تخرج الدلالات من إطارها الاحتمالي وتخضعها لأنظمة تركيبية تعود إلى قرارات المخرج الاختيارية.

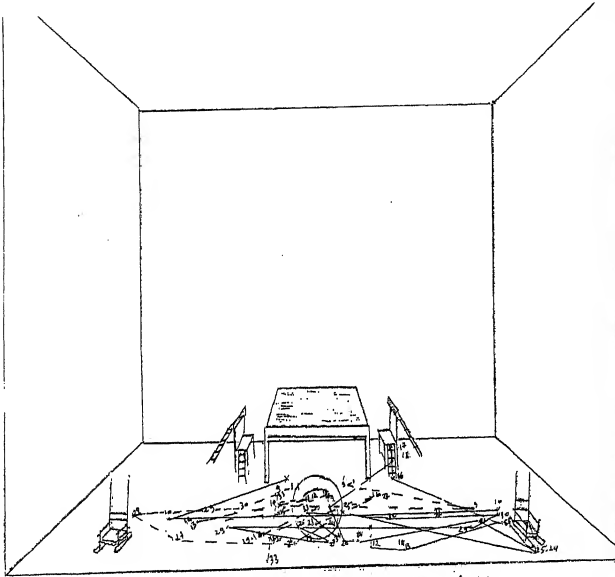
إن التخطيط يخلق ظروفاً جديدة لتلقي الموضوع إذ يوقظ نشاط تلقي المتفرج للعرض ويدفعه إلى ملاحظة التغيرات الممارسة التي تدل على نشاط أنظمة التخطيط التركيبية كما تدل على استمرارية تحرك عملية الإبداع والإعداد.

وهكذا، نستنتج أنه إذا كان مخطط المؤلف المسرحي يبدو شكلاً فارغاً وغير محدد يمكن ملؤه بمعرفة ممكنة، فإن نص الإخراج يكون ممثلاً ويملك بنية محددة تكشف واقعاً تصورياً.

عالم الفكر

وبما أن التطرق إلى تفاصيل مخططات الإخراج يتطلب الوقوف عند مثال ملموس يحدد عمل المخرج على عرض معين نظرا لصعوبة الحديث عن تخطيطات الإخراج بصفة عامة، فإننا سنقوم بتوضيح مخطط الجولة الأولى والثانية لعرض «الرينك» لكي نبرز أنواع الخطوط التي استعملها المخرج ولا ندعي في هذا المجال أننا سنقوم بتحليل مخططات العرض بأكمله لأن الأمر يتطلب بحثا مستقلا، وإنما نميل إلى تقديم مثال يبرز قيم المخططات الحركية.

وهكذا نجد الإخراج قد آل إلى تقسيم خطوط الجولة الأولى إلى خطوط أفقية وعمودية، مستقيمة ومائلة ومنقطعة. ويبدو ذلك جيدا من خلال رسم الجولة الأولى :



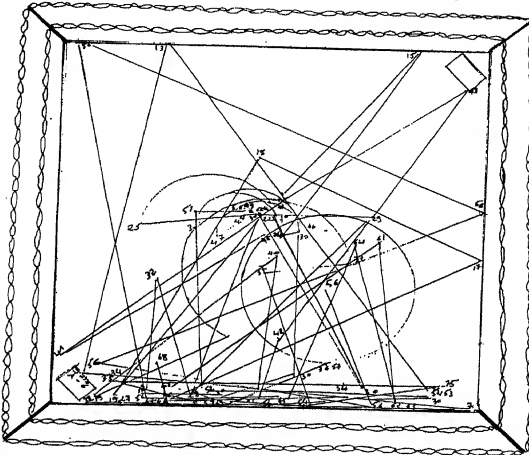
رسم الجولة الأولى : الخطوط المسترسلة تخص الموديل ، والخطوط المنقطعة تخص الكاتب

عالم الفكر

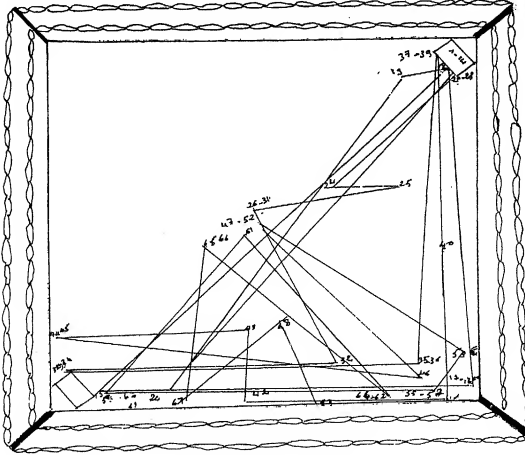
وكما نلاحظ، فإن المخرج لا يسلك إلى الطرق المتلوية في هذه الجولة لأن الحدث مازال يناقش في بدايته مسألة الفعل والكلام ويتساءل حول هوية الكتابة. وعليه، فإذا كان «الموديل»^(٢٢) يرى في الكتابة فعلا يستحضر الماضي ويوثق الحاضر ثم يعطي صورة ممكنة للمستقبل، فإنه لدى الكاتب كلام يعود إلى الفقراء، ليعبر عن عذابهم، ويعلمن مواجهتهم للتيارات المتعلقة. وإذا عرفنا هذا لم يبق أمامنا إلا الاعتراف بأن الكتابة «لدى الكاتب» تميل إلى البحث عن حرية مطلقة تتطرق إلى قضايا الناس وترفض تمويه الحقائق. لكن «الموديل» يرى أن مثل هذه الكتابة المتوارية لا تحوز على إقبال الناس ولا تسعى إلى الحصول على المال والغنى، لهذا نراه يستنكر الحديث عن الحرية لأنها تظل اختياراً نظرياً لا أساس له في الواقع.

وبناء على ذلك، نستطيع أن نقول إن الخطوط الأفقية التي يشغلها «الطراز» توضح حالته الوجدانية التي تتذبذب بين الشعور بالراحة والضيق. أما «الكاتب»، فإنه يوجد أحياناً في خطوط عمودية مائلة (وهي قليلة) تدل على توتره وتبرز طموحاته التي مازالت متصارعة بداخله. وأحياناً أخرى يوجد في خطوط أفقية مائلة تؤثر على بساطته وتواضعه، وخطوط أفقية متقطعة توضح حيرته بشأن تحديد الحقيقة.

ونستنتج من هذا التوضيح أن خطوط كل شخصية من الشخصيتين السابقتين تبدو منفصلة نظراً لاختلاف آرائها ومواقفها : الأمر الذي سيدخلها في صراع حاد يبرز في الجولة الثالثة، ويمكننا أن نجول ذلك من خلال رسمي الجولة :



الجولة الثالثة رسم ١ : تحركات الموديل



الجولة الثالثة رسم ٢ : تحركات الكاتب

وانطلاقاً من الرسم الأول يبدو أن «الموديل» يختص بالخطوط العمودية المائلة قليلاً، فما السبب يا ترى؟ كان من المفروض أن يشغل «الموديل» الخطوط العمودية المستقيمة نظراً لتوتره الناتج عن الشعور بإهدار كرامته، لكنه كان يحاول مداراة غضبه ليبيدي انتصاره على الكاتب، لهذا كان يحدثه عن النجاح الذي يحققه أصحاب الجوائز الذين يحتفل بهم في المنتديات الدولية وتخصص لهم حملة إعلامية كبيرة. ولإبراز حالته النفسية المضطربة، فإن المخرج خصه بالخطوط المائلة قليلاً.

أما الكاتب، فإن تحركاته - التي تحتل موقع الخطوط العمودية المائلة - قليلة (انظر رسم ٢) لأنه يتصرف أحياناً بمرونة كبيرة ويفكر ملياً رغم توتره ليثبت تشبثه بالكتابة عن السجون والمستشفيات العقلية وحالة السكن البدوية... ومما يمكن أن نقف عنده بهذا الصدد هو وجود خطوط مستقيمة تعبر عن الرأي الصارم لكل شخصية.

ومن هنا، فإن المخرج لا يجزئ سنن المؤلف، وإنما يعيد قوئنتها باثناً إرسالية خاصة عن طريق باث ظاهر متحرك (الممثل) وبات ظاهر صامت (التخطيط الركحي) وهكذا تنتقل الرسالة إلى المتفرج عبر ممر تواصل مرئي وسمعي يضم نظاماً مزدوجاً: شفويًا وصوريًا.

إن هذه الخطوط تجعل الخشبة مكانا يجمع مجموعة من العلامات التي قد تكون منعزلة أو متصلة داخل الفضاء، تلزم المتفرج إعطاها معنى جديدا. غير أن هذا لا يمنعنا من ملاحظة كون هذه الخطوط لا تنتشر في كل مناطق الخشبة، وإنما تتوزع حسب تقسيمات المخرج. وهكذا يظهر أن المخرج قد اشتغل في الجولة الأولى على مناطق محدودة هي : يمين الوسط والوسط ثم يسار الوسط. أما يسار الخشبة الأعلى، فلم يلتفت إليه إلا مرتين، ويمكن أن نوضح ذلك في الترسيم الآتية (٢٣) *

يسار أعلى	وسط أعلى	يمين أعلى
يسار الوسط	الوسط	يمين الوسط
يسار أسفل	وسط أسفل	يمين أسفل

ومما يلفت الانتباه أن باقي مناطق الخشبة ظلت خالية، مما أفقدها توازنها، وربما يعود سبب الاشتغال على يمين الوسط ويساره رغم أهميتهما القليلة إلى كون الأحداث ما زالت في بدايتها. أما في الجولة الثالثة، فإن المخرج اشتغل في وسط الخشبة فقط لأن الأحداث بلغت وضع المواجهة الكاملة بين «الكاتب» و«الموديل» ولهذا قام بوضع إطار يصور حلبة المصارعة باعتبارها خشبة ثانية، في حين جعل «الزيط» و«الريظ» (وهما الراويان وقائدا اللعبة) في اليمين واليسار والأعلى نظرا لتضائل أهميتهما، فضلا عن كونهما شخصيتين ثابتتين تشاهدان عرضا مسرحيا داخل الخشبة. ومن هنا يكون المخرج قد استغل في نظرتنا تقنية «المسرح داخل المسرح».

إلا أن ما يثير الانتباه من جديد هو أن المخرج قسم هذا الإطار إلى مناطق تشبه تقسيم الخشبة. ومن هذا المنطلق نراه قد ركز على الجزء الأمامي «للرينك» بصفة خاصة بالإضافة إلى استغلال جل مناطقها، ويبدو ذلك جليا في الترسيمتين التاليتين :

تحركات «الموديل» فوق مناطق الخشبة

يسار أعلى	وسط أعلى	يمين أعلى
يسار الوسط	الوسط	يمين الوسط
يسار أسفل	وسط أسفل	يمين أسفل

* الخطوط المقطعة تدل على أن استعمال المنطقة كان قليلا عكس الخطوط المتصلة.

تحركات «الكاتب» فوق مناطق الخشبية

يسار أعلى	وسط أعلى	يمين أعلى
يسار الوسط	الوسط	يمين الوسط
يسار أسفل	وسط أسفل	يمين أسفل

إن إطار «الرينك» يبرز جزءاً من عالم ممكن تحدثم فيه حالتان نفسيتان تحاول كل منهما أن تثبت ذاتها، لذلك نرى «الكاتب» و«الموديل» ينتقلان من اليمين إلى اليسار في الجزء الأمامي من الإطار.

ويمكن أن يقال بصفة عامة إن المخرج قسم الخشبية إلى مركزين في هذه الجولة وهما :

أ - مركز مباشر يوجد في الوسط ويتفرع إلى مركز بؤري مباشر في الوسط الأسفل ذي خاصية صراعية، ومركز بؤري مباشر في اليسار الأعلى للإطار ذي خاصية تقنية تستعمل الجزء الخلفي للإطار ثم مركز بؤري مضاد (في اليمين الأعلى للإطار) يؤكد الأحداث لذلك تقل فيه الحركة.

ب - مركز غير مباشر يشمل اليمين الأعلى واليسار الأعلى للخشبية يشغله «الزيط» و«الريط» اللذان يدعوان متفرجي القاعة إلى تركيز انتباههم على وسط الإطار. وهنا نلاحظ مرة أخرى أن التدرج يصبو إلى خلق صلة وجدانية مع الجمهور. وقد لا يجادلنا أحد إذا أقررنا أن هذه التقسيمات تهدف إلى تحويل المؤلف المسرحي إلى لوحة بصرية تشمل أشكالاً منتظمة (مثلثات حادة ومتسعة وضيقة، ودوائر...) تعطى صورة فنية تشكيلية تبرز قدرات المخرج العالية على التخطيط والتنسيق، خاصة أنه يلجأ إلى آلية التنويع ليجتنب الرتابة. ليس هذا التنويع اعتباطياً، وإنما هو وسيلة تراعي تطور أحداث المسرحية وتطور الفعل لممارسة تأثير مزاجي يساعد على تركيز انتباه المتفرج. ولعل هذه الأشكال تشكل فضاء ملموساً يجسّد داخل المكان وخارجه وهو ذو ثلاثة أبعاد: عمودي، وأفق، وعمقي، توحي بالتسلسل الاجتماعي.

ولا نحسب أن القارئ الذي تتبع معنا هذه المراحل التفسيرية لم يتلمس بعد أن الفضاء يضم ثلاثة فضاءات : أولاً: فضاء النص الممكن، وثانياً: فضاء التصور المحقق بواسطة النص الفعلي، وثالثاً: فضاء الركح المجسد بالحركة والحوار والمفطور. كما أننا لا نحسب أنه لم يتوصل بعد إلى أن الخشبية (باعتبارها مكاناً مادياً ملموساً) تتطلب ملء فضاءها بلغة درامية تشترط وجود الديكور والمحطات والسينوغرافيا والبانتوميم والإلقاء والإضاءة، وتظل مفتوحة ويمكن تأويلها بطرق مفتوحة.

٣٠٢٠١ - تحديد الإيقاع

ترك اللغة الصورية والحركية والكلامية إيقاعات حيوية مرئية وسمعية تنعكس على جسم المتفرج حسياً وأنفعالياً. ويهتم المخرج بتوزيع هذه الإيقاعات على العناصر التالية :

عالم الفكر

١- الحوارات (أو الإلقاء) من حيث السرعة والبطء والاعتدال.

ب - الصوت من حيث الارتفاع والانخفاض وتغيرات الطبقات الصوتية، فضلاً عن إيقاع الموسيقى والمؤثرات الصوتية الصادرة من خارج الخشبة.

ج - الحركة من حيث التوقيات والدخول والخروج والتوقيت والسرعة والبطء والتوقيات.

د - الشخصيات من حيث مواقفها وانفعالاتها.

هـ - الانفعالات من حيث التوتر العالي أو المنخفض ومن حيث تنوع الهبوط والارتفاع.

بصفة عامة تساهم هذه العناصر في نظم الإيقاع الأساسي للمشهد في قوته أو سكونه أو توازنه وهو إيقاع ضروري لا يمكن استبداله إلا إذا غيرنا محتوى المشهد وفكرته.

غير أن ما قلناه لا ينفي ممارسة بعض التغيرات على الإيقاع العرضي بواسطة الحركة والصوت لانه يضمن المعاني الجزئية للكلمات والجمل، بل يجب إدخال عدة تقسيمات إيقاعية لتجنب الرتابة والتأثير على حالة المتفرج النفسية بسرعة.

لقد تأكد لنا - مما سبق - أن الإخراج صوت جديد يمتاز عن المسرحية ليقيم واقعا آخر يشمل واقع المسرحية الافتراضي. ويجعل بنا أن نقول إنه يتقدم كل إجراء شمولي يجمع كل السياقات الممكنة بأسلوب معين يضمن تصورات ونظامه الأيديولوجي ووسائله الفنية ومعطياته النفسية.

ومن هنا كانت ضرورة كتابة نص الإخراج من أجل ضبط تطورات الإخراج من حيث الأساليب والتيارات (٢٤) ولا تنحصر على وجه، وللوقوف على وثائق تحفظ الإخراج مكتوبا وتضبط مختلف الإنجازات لمسرحية واحدة في مراحل تاريخية متفرقة بواسطة مخرجين مختلفين من جهة ثانية.

يعتبر دفتر الإخراج وسيلة ضرورية ترهن المسكوت النصي L'Imedit Textuel وتحواله إلى مقول ظاهر على الورق يشمل كل التخطيطات الإخراجية الركحية، وكل التوجيهات التي يصدرها المخرج للممثلين والتقنيين. وباختصار، إنه يقدم نصا إبداعيا موجبا يركز كل تفاصيل عمله، ويجمع أنواع كتاباته النظرية والترقيمية والصورية والتميزية والرسمية والموسيقية التي توفر مجموعة من القوانين للتكاملة أو المتداخلة أو المتقاطعة.

وبذلك يصبح دفتر الإخراج «تجسيذا مكتوبا وتجزئيا كاملا للعمل الركحي، يكشف لنا رؤية المؤلف الداخلية» (٢٥) والتي لا توجد لتسجل ملاحظات سيكولوجية حول الشخصية ولتدرس دلالات الحوارات المحتملة فحسب، ولا تنحصر إلى تحديد تحركات الشخصية وأوضاعها وكذا كل التعليقات الوصفية فقط، بل لترسم أيضاً كل تقسيمات الأدوار الممكنة من أجل تحديد أفعال الممثل الجسدية والنفسية.

كما أن المخرج لا يرسم مشروعه ليبرز نياته الظاهرة والمخفية، بل يسجل كل الروابط المادية والركحية من ميكور وملحقات وسينوغرافيا وإضاءة وملابس وماكياج وتسجيلات صوتية وطرق الإلقاء وأوضاع الحركة التي يراها تنجح إلى تشكيل خطاب فني. وإذا كان المخرج يستعمل هذه الملاحظات، فإنه لا يسعى إلى وضع طرق وعرة تضيفي الغموض وإلا لما كان يصل إلى وضع تنسيق ظاهر، بل يلتفت إلى كل ما يراه

عالم الفكر

قريبا من عملية تسهيل الفهم عسى أن يبلغ وضوحا تاما يحدد التقسيمات الركحية وأوضاع حركات الممثل (من حيث نوعيتها وكثافتها ومدتها)، والانعكاسات الصوتية وإيقاع العرض.

فهل هناك إذن ما يمنعنا من اعتبار مخطط المخرج كتابة جديدة ؟ في الواقع لا، لأن المخطط يحدد وضع الأدوات التعبيرية ومجال اللعب ويضع - بمعنى آخر - الإرشادات الشكلية التي تبرز البتر الممارس من قبل المخرج أو الحشو الإضافي الذي يستهدف توصيل عدد كبير من الأخبار.

هذه إذن إحدى إيجابيات النص الموجب، لكن نتساءل ثانية هل يمكن الاكتفاء به، خاصة أنه يضع نظاما رمزيا يحتوي على علامات مقوننة غير متحركة ؟ الحقيقة أنه يفتح على نوع جديد من العلامات الممكنة. ومع ذلك، فإن الفضاء والزمان يظلان غامضين ويلزمهما تطبيقا على الخشبة يحول النص الموجب إلى عرض فرجوي قد يتخلله تغيير جديد.

٣. ١ - تنسيق أفعال التلقي

قد نسمع أن «الكاتب... والرسام والمؤلف الموسيقي والممثل يتعاونون تحت إشراف المخرج الذي يكون بالنسبة إليهم بما هو عليه رئيس الجوقة بالنسبة للموسقيين»^(٢٦) وقس على ذلك سائر المنجزين الآخرين «السينوغرافي ومصمم الديكور وتقني الإضاءة ومصمم الملابس ومنجز الماكياج» الذين يساعدون في خلق الجو العام للفضاء الركحي، ويبرزون خطة المخرج المنسقة.

إلا أن ذلك لا يعني أن المخرج يفرض سلطة مطلقة تجعل المجموعة تابعة ومنفذة بدون جدال، بل قد يستند عملهم منذ البداية على مناقشات مرنة تدرس إمكانيات التاويل وأبعاده وتظهر الإبداع المستقل لكل منجز الذي لا يذوب في التوجيهات الإخراجية. إن الأمر يفترض مناقشة اختيارات المخرج الجمالية والتقنية، وطرح أسئلة حول الطريقة التي يتبناها لتقديم العرض قبل اختبارها أخيرا على خشبة المسرح.

١. ٣. ١ - المخرج وخاصية التأليف

إن أكثر الناس لا يعلمون أن المخرج يعهد بالمسرحية إلى ممارسين مسرحيين ينتجون نصوصا تنتمي إلى حقول إنتاجية متعددة، وربما يخيل إليهم أن المخرج هو المبدع الوحيد، ولكنهم في حقيقة الأمر لا يعلمون أن العرض هو مكان لتقاطع مجموعة من النصوص، حقا، قد لا نجادلهم في أن المخرج يؤسس لاستمرارية بين نصوص متعددة، وأنه يعمد إلى محو الاقتراحات التي تخلخل مشروعه المنسق، إلا أن ذلك لا ينفي تناسص مجموعة من الإبداعات داخل العرض، تكون وليدة عملية تأويلية فنية.

وفي هذا المجال نجد السينوغرافي يبني الفضاء الركحي ويعد نظاما منسجما يحتوي على محتويات مختلفة تحيل أحيانا إلى الواقع، وقد لا تقيم معه إلا علاقة وهمية أو رمزية. والحق يقال إن السينوغرافي يقدم مشروعا واضحا قابلا للانفتاح ينشئ أماكن ركحية تعبر عن المواضيع التاريخية والاجتماعية.

وعلى هذا الأساس، يبدو أن إنشاء الفضاء المسرحي هو عمل سينوغرافي في الدرجة الأولى لا يتم دون مخطط هندسي يراعي شمولية الفضاء الركحي، وضرورة تنسيق علامات الخشبة وفضاء القاعة. لكن ماتجب الإشارة إليه أن هذا المخطط يتكئ على معطيات سابقة وهي المسرحية واقتراحات المخرج.

عالم الفكر

والظاهر أن السينوغرافي لا يكتفي باقتناء وسائل مادية تنتج صورة ملموسة تساعد المتفرج على فهم العالم الركيحي والواقعي، وإنما يبحث كذلك عن مواد ركيحية أخرى من (ديكور وملحقات وإضاءة ومؤثرات صوتية وجسد الممثل...) تجسد الإجراء الدلالي وتنقل خطابا ركيحيا.

وسواء أكانت الصور التي يعرضها السينوغرافي تتكون من خطوط أو كتل أو أشكال، فإنها تحرص على إبراز خطوط الحدث العريضة، واحترام تفاصيل إبداع المخرج، وعلى العموم، فإن هذه الصورة تترك أثرا خاصا على المتفرج فيطلع البعض إلى الموضوع الذي تنقله، في حين يذهب البعض الآخر إلى تذوق «جمال التكوين»، ويذهب آخرون إلى أعماق من هذا ليتذوقوا معالجته للخط والكتلة والنشك ونجاحها في نقل مزاج نفسي معين للمشاهد، مزاج يتماثل مع مادة الصورة وموضوعها» (٢٧).

أما مصمم الديكور، فيعطي معادلا تشكليا للمسرحية، حيث يحرص على تبسيطها أو تعقيدها من أجل إثارة انتباه المتفرج وخلق المتعة لديه. ورغم أنه يكون مقيدا في بداية عمله بمقتراحات المسرحية، فإنه غالبا ما ينزاح عن إرشاداتها، ويبتكر أشياء غير موجودة تفصله عنها بهدف جعلها كاملة. ولا نحسبه بتخيل تصميماته المختلفة دون أن يأخذ بعين الاعتبار تصور اللعب ودون أن يراعي علاقة الممثل بالفضاء. لهذا، فهو يجمع إلى وضع أسلوب خاص يستغل مجموعة من الوسائل المرئية لجعلها محسوسة.

وتحسن بنا الإشارة إلى كون مصمم الديكور يتبع إما أسلوب التبسيط وإما أسلوب التعقيد: فأما النوع الأول، فهو أسلوب تقليدي عرف منذ العهد الكلاسيكي يحرص على الاستجابة لكل طرق الإيهام البصري والسمعي، لذلك يفقد حريته لأنه يصبح طريقة تقنية تكتفي بتقليد الأشياء الواقعية.

وأما النوع الثاني، فإنه يتخلص من الرؤية الواقعية لأنه يتأسس على مسافة تشكيلية تميل إلى التجريد وتخطيط الأشكال، وهو ينقسم بدوره إلى تيارين:

تيار يزخر المكان الركيحي بالخطوط والألوان، ويهتم بانعكاسات الإضاءة على الديكور، وتيار يهتم بجسد الممثل وعلاقته بالديكور (٢٨) ومهما يكن من اختلاف بينهما، فإنه يبدو أن الأسلوب التصويري يصبح متساويا مع باقي المكونات الركيحية لأنه يحول الخشبية إلى لوحة فنية.

ومن الملاحظ أن النوع الأول يفرض صورة واقعية صارمة، في حين يحرر النوع الثاني المتفرج من الصورة ويفتح له سبيل التخيل. وأيا كانت أهداف النوعين معا، فإنهما يرهنان بنية المسرحية التصويرية ويبرزان الخطة التيسيقية للمخرج.

وينتج مصمم الملابس عالما مرثيا ذا قيم دلالية تنقل معرفة تاريخية (حول عصر المسرحية) واجتماعية (حسب نوع اللباس). كما أن الترتيب اللوني لا يكشف داخل الشخصية وعواملها فحسب، بل يعبر عن أنماط الوجدان التي تحكم المسرحية. وفضلا عن ذلك، فهو يشتغل علامة في الفضاء الركيحي ويحرز نظاما خاصا يترجم تنظيمه الظاهر ويساعد على قراءة الفعل المسرحي.

وبما أن «الوجه هو مرآة آليتنا السيكلوجية» (٢٩) يعرض الإحساسات العميقة، فإنه يجب الاعتناء به من قبل منجز ماكياج مختص (ذي ثقافة فنية متميزة تتوفر على معرفة الرسم والنحت وصنع الباروكات)

عالم الفكر

يحرص على إبراز عواطف الشخصية الداخلية من حزن وفرح.. إلا أن ذلك يقتضي التعرف على عضلات الوجه وضبط وظائفها من أجل إبراز الفكرة المستهدفة. ولا نحسب أحدا ينكر أن ألوان الماكياج تساعد الممثل على ضبط مزاج الشخصية وسماتها المتميزة سواء أكانت ضعيفة أو قوية.

ومن المعروف أن العناصر التعبيرية السابقة من سينوغرافيا وديكور وملابس وماكياج ما كانت لتظهر على الخشبة لولا حضور الإضاءة التي تبرز بقدرتها التشكيلية علاقات الممثلين المتبادلة بهدف نقل الذوات المبدعة للأفكار المقترحة. ومن هذا المنطلق، يمكن القول إنها تخلق الفضاء الخاص للعب، حيث تربط الممثل بمحيطه الفضائي أو تعزله بالإضافة إلى الإمكانيات الأخرى.

ونستطيع أن نجزم بأن الإضاءة تبشر مسافة الفضاء الركيحي أو تغير حدودها لتعكس تعديلات هندسية مختلفة تبلور جو المسرحية العام وتحدد جانب الشخصية النفسي. وفضلا عن ذلك، فإنها تهتم بتوضيح علاقة الزمان والمكان، كما تحيل إلى واقع الفضاء خارج الخشبة.

ولعل هذه الشروصات التي سطرناها كانت لازمة لتقرير أن كل منجز مسرحي يتحرك «بشخصيته الخاصة يصبح كاتباً بدوره»^(٣٠) ولتثبيت أنه ليس منفذاً لمخطط المخرج، وإنما هو منتج لنص إبداعي يسمح بفهم الإنجاز الركيحي، كما يحيل إلى استنتاج أن العرض هو عمل مفتوح تتواصل بداخله مجموعة من الإبداعات.

وعلى كل حال، فإن نصوص المجموعة تنتج توجيهات إجرائية توفر ظروف تلقي العرض المسرحي وتبقى مراقبة من قبل المخرج الذي يسهر على تركيب العناصر الإبداعية المختلفة ليبلور تصورا خيالياً منسقا وتشكلا دالاليا يتجنب كل اصطدام. وعليه، فإن حركات المخرج ثلاث، تنجّه أولاها إلى المسرحية، وثانيها إلى إبداعات باقي الذوات الممارسة فوق الخشبة، وثالثها إلى إبداعه الخاص.

٢.٣.١ - التركيز على الممثل

لا نريد أن نطيل شرح عملية تنسيق المخرج لأفعال تلقي مجموعته، كما لا نريد أن نتجّه إلى توضيح تلقي الممثل لأننا سننتطرق إليه في النقطة اللاحقة، وإنما نبتغي الالتفاف إلى شيء مهم هو أن حركة المخرج تجاه سائر الذوات المبدعة على الخشبة تتجّه بالدرجة الأولى إلى الممثل، لأنه ينتج الخيط الرابط بين الخشبة والقاعة مباشرة.

هذا هو سر التركيز على الممثل الذي يحول المسرحية من حالة خرس إلى حالة تضج بالكلام، وإلى حركات وصوت وإيقاع، فيترجم تحركاتها الداخلية، ويهمن دلالاتها الاحتمالية بتقنياته الخاصة التي تمنح الفضاء أوجها متعددة. وفي هذا السياق نشير إلى طرق تعامل المخرج مع الممثل لنسجل اختلافاً بينا بين اتجاهين: اتجاه يعامل الممثل كالدمية فيزوده بكل الخصائص والحركات الكبيرة والصغيرة ليتحول إلى آلة منفذة لأوامر المخرج.^(٣١) واتجاه يثاقس على المناقشة والمحاورة، إذ يستمع المخرج إلى اقتراحات الممثل حول عقدة المسرحية وشخصياتها وموضوعها، ويجلو كل الأسئلة التي يطرحها الممثل بصدد التحركات والأوضاع الممكنة فوق الخشبة. باختصار، إنه يترك للممثل حرية الإبداع والتصور.^(٣٢)

ونحن - مع هذا - لا نقول إن المخرج يعطي للممثل حرية مطلقة، وإنما يتدخل ليوّجه تصوراتهِ حول

عالم الفكر

الشخصية، وليفسر له بعض خصائصها، فيتوصل إلى التعبير الانفعالي المرغوب فيه، وتشخيص أوضاعها بحركات تحرص على سرد الحكاية، وتشكيل أشكال بلاغية فنية تجلب انتباه المتفرج.

ومن الحقائق المعروفة كذلك أن المخرج يدرس أوضاع جسم الممثل على مناطق الخشبة ومستوياتها، ليؤكد حضوره، ويستغل تنويعات الأوضاع الممكنة بهدف تكوين صورة تشكيلية تخلق لدى المتلقي صلة وجدانية قوية أو ضعيفة أو متلاشية.

ولما كانت المسألة كذلك، فإنه لا يسعنا إلا أن نؤكد أن أوضاع جسد الممثل تعمل منها لحواس المتلقي وحالته النفسية، وتثير لديه التطلع أو التأمل... وفي مقابل ذلك تعطي الأوضاع العشوائية أشكالاً غير منتظمة، تثقله وتوتره.

وخلاصة القول، إن المخرج لا يستطيع أن يرقى إلى درجة الإبداع إلا إذا تخلص من قيود المؤلف، وأنصرف إلى طرق أخرى تفرز طاقاته الإبداعية، وتحول المكتوب شفوياً متحركاً فوق الخشبة أمام جمهور حاضري.

٢- فن التلقي والأداء لدى الممثل

ذلك هو شأن تلقي المخرج للنص المسرحي، فما شأن الممثل يا ترى بعملية التلقي؟ وما نصيبه من الإبداع؟ أياحوال تنفيذ خطة المخرج فقط؟ أم يتعلق الأمر بابتكار متميز يحتاج تركيز الانتباه لاستيعابه؟ على أية حال لا ننوي الإجابة عن هذه الأسئلة في هذه المقدمة الصغيرة، لكننا سنقدم بعض التوضيحات الأولية التي ستمهد الطريق لتحليل الأسئلة في النقاط اللاحقة.

كل ما يمكن أن نقوله الآن هو أننا قد نستغني عن المؤلف المسرحي، وعن الإخراج، وعن الديكور والملحقات... إلا أنه لا يمكن أن نستثني وجود الممثل، إذ به يقوم العرض، حيث يكون سيد الحركة والكلمة فوق الخشبة، فينقلنا من عالم ذاتي خيالي إلى عالم خارجي زحكي بواسطة لعبه الدرامي الذي يتكئ على الجانب الجسدي والفكري والنفسي.

ومن البديهي أن يستغل الممثل أثناء عمله ذاكرته الحسية والانفعالية والفكرية لإنتاج فعل مسرحي، يعيد بناء العناصر الشخصية الخيالية حتى تصبح ملموسة لدى الجمهور عن طريق التنفيذ الركحي.

١.٢ - تلقي المؤلف المسرحي أم تلقي إرشادات المخرج

بعد النص المسرحي مثلاً أساسياً ينبه عقل الممثل لخلق شيء جديد. ويكفي أن ننظر إلى التدريبات لنعلم أنه يمارس قراءات متعددة تتيح له فرصة التأمل وخلق الانطباعات حول الشخصية والزمان والمكان، بل قد يلجأ إلى طرح أسئلة تهدف إلى إزاحة الغموض. ومن هنا، فإنه يتوصل إلى تشخيص الخاص من العام للحصول على صورة كاملة للدور والخروج باستنتاجات.

إلا أنه لا يهتدي إلى ذلك إلا بلجوه إلى تقسيم المشاهد، والحوارات، والمتواليات، وتوليد لوحات صغيرة أخرى تحمل عناوين جديدة حسب المعنى الذي حدده، وتتبعه للخط الرئيسي الذي يحكم أحداث الحكاية

عالم الفكر

وعصرها ومكانها. وعليه، يبدو أن الممثل يقوم بدراسة واعية، تبحث عن أماكن انجراف المسرحية، لتبلور صوراً خيالية، يمكن تحويلها إلى واقع مسرحي.

١٠١٢ - تلقي النص المسرحي

الظاهر مما سبق أن الممثل يتخذ الخيال ركيزة أولى، ترهن صورة النص المسرحي وصور أشياء أخرى غير موجودة فيه. وبناء على ذلك، نستطيع الحديث عن تدفق التيار الإبداعي لدى الممثل، إلا أنه يظل مشروطاً بقدرة تصوره التي تنشط إلى نوعين: الأول قوي ومتحرك يترك أثراً بالغاً في المتفرج، ويساعده على خلق أنواع متعددة من التكيف، والثاني ضعيف يبحث عن الصورة الأساس دون البحث عن الصور الجزئية التي تغنيها مما يفقدها حيويتها وقوتها، ونظن هذا سبب وجود ممثل جيد وآخر متوسط.

والواقع أن ذلك يعود إلى طرق ابتكار الصور حيث نجد النوع الأول يعتبر الخيال مورداً لا ينضب، يحقق كل الصور الممكنة، ويضيف معرفة ثانية تغني موهبته التمثيلية، بينما يخضع النوع الثاني إلى متطلبات المتفرج وتقليده، لذا تكون حدود تصوره محدودة.

ولهذا السبب بحث ستانيسلافسكي Stanislavski عن العنصر الذي يساعد الممثل على تفجير حركة الإبداع الخيالي، وقد عثر عليه في لفظة «لو»، يقول: فكلمة «لو» تبعث الحركة في الخيال الساكن، بينما تبني ظروف المسرحية الأساس لكلمة «لو» نفسها، وهما معا بالاشتراك والاتصال يساعدان في خلق عنصر الإشارة الداخلية^(٣٢).

وعلى أية حال فإن كلا الممثلين يلتحمان بعناصر تصورهما التي تختمر في ذهنهما قبل المضي إلى التطبيق بعد مدة من التأهب. وقد لا نستطيع إنكار ارتكاز الممثل على موضوع خارجي (وهو المسرحية) يبعث قوة داخلية توقظ إبداعه الشعوري، وتجعله يستحضر صوراً ممكنة تسد نقصه وبياناته. وغني عن القول إن هذه العملية عقلية بالدرجة الأولى، إذ يعتمد الممثل على آلياته الفكرية والخيالية والإيحائية، ليسترشد إلى تصوير الحدث والمكان والزمان.

ويستدعي مثل هذا التصريح الاعتراف بتحريك جهاز الممثل الإبداعي الذي لا يكتفي بالتصوير الخيالي، وإنما يمر إلى التجسيد عبر قناة جسدية وصوتية، ليصبح مدركاً من لدن الآخر. وكما هو معلوم، فإن هذا الإجراء الأخير غالباً ما يستند على الذاكرة الحسية والانفعالية، ليقدّم صوراً مادية واضحة ومفهومة.

٢٠١٢ - تلقي إرشادات المخرج

وتأسيساً على ما تقدم يمكن القول إن التصور يساعد الممثل على تذليل كل الصعوبات الدلالية التي تحول دون الوصول إلى جوهر شخصيات المسرحية، ويمكنه من فهم خصائص سلوكها ومشاعرها. ومن ثم فإن ارتباطه بالشخصية لا يكون هشا، وإنما يشعر بعودة تعينه على تخيل الخط الذي يجمعهما، وتتكمن من نقل طسوحات الشخصية ودوافعها النفسية وذلك بفضل توجيهات المخرج، وبتعبير آخر، إن الممثل ما كان ليتوصل إلى تقمص الشخصية لولا مساعدة المخرج الذي يرشده إلى تركيز طاقاته في البحث عن أعماقها الداخلية.

عالم الفكر

وربما كان إجراء الاندماج يساعده على تفحص الشخصية من الداخل واستيعابها بصورة شاملة حتى يستطيع الممثل الارتباط بها. ومن هنا لا نستبعد حدوث اتصال متبادل ينشئ تكيفا متبادلا بينهما. وبهذا الصدد لا يغيب عن بالنا الاختلاف البين بين ستانيسلافسكي الذي يرى أن التكيف يتم لدى الممثل بطريقة تلقائية ولا شعورية وبين بريخت Brecht الذي يراه ينشأ بطريقة شعورية.

وبغض النظر عن طرق التكيف، فإن المخرج يجعل مظهر الممثل يبدو، في كل الأحوال، مزدوجا؛ ممثلا وشخصية. وربما كان هذا الدافع هو الذي جعل «أن أوبير سفلد» تردد أن «كل خطاب يملك بائنا مزدوجا هو باث ملموس يتجلى في لعب الممثل، وبات خيالي يتجلى في لعب الشخصية»^(٣٤).

والواقع أن المخرج يوجه الممثل إلى قصي مشاعر الشخصية وأخلاقها ومواقفها لا ليتعلق بالدور فحسب وينفذه بكفاءة عالية، وإنما لينزع إلى استغلال طرق خلق انفعالات أخرى متنوعة تبحث عن الميولات المتناقضة لكي تعمل على توجيهها أو الاتكاء على جهة دون أخرى حسب الأهداف الانتقادية التي يبتغي رسمها وتبليغها إلى الجمهور.

وقد يسأل سائل: لماذا يوجه المخرج الممثل إلى هذه الدراسة الدقيقة؟ الحقيقة أنه يهدف إلى توجيه الممثل إلى المواقف الاجتماعية والسياسية والتاريخية التي تخفيها الشخصية، ليتمكن من انتقادها أو تطويرها. وقد يعود البعض إلى التساؤل من جديد: ما وسيلة الممثل إلى ذلك؟ إنها التعبير الجسدي والشفوي اللذان يحرصان على تقديم تعبيرات معينة، تعين الممثل على عرض العلاقات الاجتماعية القائمة في عصره، حتى يتمكن المتفرج من انتهاز مسلك تفكيري يحل المعطيات المعروضة عليه، وعلى العموم إنه يستعين بالحركة والصوت ليفتح سبل نمو مواقف الشخصية الاجتماعية بطريقة إبداعية حتى «يقدم للمشاهدين إمكانية قبول أو رفض هذه الظروف الاجتماعية»^(٣٥).

وقد نسمع من يقول: أو ليس هذا تناقضا؟ كيف نعلن في البداية انسجام الممثل مع الشخصية، ثم نعود فنسجل مسافة انتقادية تحيل إلى انبثاق فجوة بينهما؟ الواقع أن الممثل لا يذوب في الشخصية تماما ولا ينحرف معها، فلو اعتبرنا الأمر كذلك لأعلنا دخوله مرحلة تنويم مغناطيسي تجعله آلة متفددة لمروضها (الشخصية). غير أن ذلك الانسجام الأولي يكون محفزا لإدراك أفعال الشخصية الداخلية والخارجية، ليهتدي إلى إثارة طاقات الإبداعية التي تشعر بالمسؤولية تجاه الدور، فتتحوّل إلى إبراز واقع الشخصية بعلاقاته وحاجياته دون أن يتحيز له، أو إلى تحويله حسب متطلبات خطته الانتقادية.

وهكذا يوجه المخرج الممثل إلى ملاحظة المعطيات المادية والنفسية التي تتسم بها الشخصية ليعاين تفاصيل تحركاتها الفردية واللوان نشاطها. والجدير بالذكر أنه كلما اتسعت دائرة ملاحظاته زاد تصوره غنى، واتجه إلى توضيح الجوانب المعقدة في الشخصية من حيث حركاتها وصوتها وأسلوب تفكيرها.

إن دراسة الدور أمر جوهري، يحرك الإلهام، ويغري الممثل ببحث الخطوط المتفرقة في المسرحية، ليلخلق دوراً متكاملاً يربط الفعل الماضي (المسرحية) بالفعل الحاضر (التجسيد فوق خشبة)، ويفجر علامات تصنع عن راهن الشخصية المركب.

٢٠٢ - القدرة والإنجاز

إن التشخيص تطبيق فعلي لنشاط التصور، يتم بواسطة النقل البصري والسمعي الذي لا ينجز مهمته لولا الارتكاز على عناصر الجسد من رأس وجذع وأطراف وصوت، وتوفر فضاء ركمي يساعد على تجسيد صور مرئية تخضع للقوانين المسطرة في التقاليد المسرحية، من أجل هذا كانت وسائل التقمص المادية تضفي الحياة على العالم الخيالي.

١٠٢٠٢ - النقل البصري

منذ البداية نسال: أيستطيع الجسد أن يشخص فعلا الصور الخيالية في الفضاء دون استعمال النص الشفوي؟ أستطيع هذه الأداة المادية أن تنتج دالات غير منتهية فوق الخشبة؟ لأجل التشخيص تستغل جميع إجراءات الجسد المختلفة - منفصلة ومتناقضة - لتفجير تاويلات جديدة؟

أجل إن حركات الجسد تستطيع أن تكشف حدث المسرحية، وتجلو سمات الشخصية الخارجية والداخلية، بل تستطيع أن ترتب ظهورها بشكل منسق يلائم عناصر الموضوع ويتكيف معه، ومع ذلك، فإن التقليد المسرحي الكلاسيكي كان يعتبرها أداة بدئية تخدم الكلمة ويرفض اعتبارها تعبيراً مستقلاً يضمن بزوغ المعاني.

إن الحركة تعد إجراء إبداعياً، يتجه نحو تقطيع الوحدات اللغوية النصية، لتبث نصاً حركياً يمكن أن يخضع بدوره إلى تقطيع دالاته واستخلاص سماته الخاصة. وكما لا يخفى علينا، فإن المتفرج يتجه إلى تفكيك المتواليات الحركية، لا ليضبط طرقها الحركية المتعددة، ولا ليقف عند تداخلاتها وتمفصلاتها، بل ليجلو عالم الشخصيات الخيالي ويفهم ظواهره المختلفة.

وقد يضحي المتفرج العادي بعملية تحليل تركيبات الحركة المختلفة لأنه لا يتذوق الخطاب الذي تشكله، ولا يفهم أن التعبير الجسدي هو موضوع خطابات متعددة. لكنه مع ذلك، يحرص على استيعاب أوضاع الجسم وحركاته وإيماءاته، ليستشف مضمون المسرحية، كما يلتفت إلى كفاءة الممثل الجسدية، التي تنتهج أسلوباً يبعد الحركة عن العشوائية.

ومتى انتهى إلى ذلك توصل إلى تمييز الأداء المتفوق من الأداء الرديء الذي يدل على أحد أمرين: إما أن الممثل يفتقر إلى إمكانيات فنية، أو أنه ينطلق من الانفعال، لذلك تبدو حركاته عنيفة، تنطلق كالسهم بدون أسباب ظاهرة، وتناقض في الغالب محتوى الحوارات، مما يبرز طابعاً افتعالياً يجهد الممثل، ويتعب المتفرج خاصة إذا لجأ إلى استغلال أكبر قدر من الحركات، وهو أمر لا يدل على جودتها أو ضرورتها، بل إن معظمها يكون غثاً يكتسي طابعاً ألياً. ومن ثم يبتعد عن التمثيل السوي الذي يقوم على العقل الواعي، ليعطي حركات متزنة.

وبالتالي يمكن القول إن هذا النوع الأخير من الحركات يكشف مرونة بدنية ومؤهلات عالية تنأى عن الحركات المبهمة أو المترددة أو الخرقاء، مما يعطي تمثيلاً طبيعياً، يرتكز على الاستجابة الواعية، ويسلك نهجاً فنياً واضحاً، وبذلك لا ينتاب الحركة ركود أو آلية لأنها تفكر في الفعل وتمهد سبيل انطلاق حركات

كاملة وفاعلة تؤثر في الآخر وتدفعه إلى التجارب.

لكن نطرح سؤالاً حول زمن الحركة الميت: ألا يعد ذلك ضعفاً؟ وبما نفسر تلك الوقفات؟ وهل تخلو من المعنى؟ إن توقف الحركة لا يدل على توقف الفعل وغياب المعنى إذ «لا توجد بياضات دلالية بالنسبة للحركية» (صممت الدال وغيابه اللذان يحيطان بالإرسالية الحركية ويحددانها) مادام جسد الممثل يعرض على مرأى من المتفرج وأن كل تحرك (أو عدمه) هو معبر^(٣٦) لأنه ينقل أفعالا شعورية أو لا شعورية باستمرار. وبغض النظر عن ذلك، فإن الحركة تعطي إشكالا فنية تضم حركات رئيسية ومساعدة تتشابه تعابرها لتكون أسلوباً موحداً وقوة جاذبة تحمل دلالات واقعية أو تجريدية.

وهكذا يبدو أن الممثل يستبدل التصورات الذهنية اللامرئية بلغة صامتة ومرئية تكمل اللغة المنطوقة أو تقلب علاقاتها لتصبح الحركة سيدة الموقف، وتحديداً صارخاً للغة الصوتية ذلك أن «اللغة لا تخلق التواصل، وإنما تجيب على رغبة التواصل الموجودة قبلاً»^(٣٧)

وإذا سلمنا بذلك، فإننا سنعترف بالقولونة الحركية Codification التي تحمل معلومات حول الموضوع، ولو استطاع المتلقي أن يفك هذا القانون لكان هذا أبلغ في إثبات عدم اعتبارية الحركة مادامت تنهل من مرجعية خاصة، وتتأطر بانسجام وتوازن معين قابل للتطور المستمر.

وبناء على ما سبق، يبدو لنا أن النقل البصري يستمد قوته من الميم لأنه يعبر عن حقائق تعجز اللغة المنطوقة عن نقلها، كما يفصح عن المعاني الدقيقة التي تستدعي انتباهاً خاصاً من لدن المتلقي. إن الميم لغة ناطقة توطد حضور الجسد واقعياً، إذ تستخدم كل الترتيبات الخاصة لتضفي وجوداً خاصاً. وما تجدر الإشارة إليه أن الميم إجراء قصدي عند الممثل، لذلك يكون مدروساً ومنسقاً يحمل نصاً قابلاً للقراءة.

وقد يختار الممثل الميم لأنه يفصل اللغة الواقعية والتاريخية ويعكس بصفة خاصة حالته النفسية الذاتية وحالة الشخصية، وبعبارة أخرى، يعبر عن «الأناء» و«الهُو» (الضمير)، وتشكل الحركات نصاً مقروءاً لا ينقاد إلى تقليد حركات المحيط، وإنما يميل إلى الاستعانة بإجراء إبداعى حركي وفق مخطط يرسمه المخرج لتسهيل مهمة تسلسل الحركات وتغيير اتجاهاتها.

٢٠٢٢ - النقل السمعي

هناك سؤال حتمي يطلب تقديم تفسير واضح هو: هل يكتفي الممثل بالنقل البصري أم يستعين بعملية ثانية تغير قدر المسرحية وتجعلها ملموسة في الفضاء الركهي؟ إنه الإلقاء الذي يوظف الصوت بوصفه مادة جسدية تحرك دالات النص ليصبح ملموساً، على أن الأمر الذي يسترعى الانتباه هو أن إلقاء الممثل يتعدى القراءة العادية، لأنه يمارس تقسيماً تركيبياً، يعيد تشكيل بياضات النص وشذوذ الوحدات اللغوية بالعواطف. ومن ثم، فإنه يتمكن من نقل البنية السطحية والعميقة إلى كلام ظاهر، أي تحويلها من حالتها اللسانية إلى حالة كلامية. وبذلك تتداخل اللغة المكتوبة واللغة الشفوية من جهة، ومن جهة أخرى تتداخل لغة الشخصية وكلام الممثل. الشيء الذي يبرز أوضاعاً تواصلية مختلفة.

وكما هو معلوم، فإن الإلقاء إنجاز ظاهر ينقل أفكار الشخصية وطموحاتها، كما يخبر المتفرج بالأحداث التي تتعرض لها أو تلك التي تقوم بها لكي يعرض علاقاتها بالعالم الخارجي. ولا عجب في أن

يختلف الأداء وذلك حسب نوعية صوت الممثل ونوعية الحالة المطلوبة. لذلك يستعمل الممثل أصواتا ونظرات خاصة تلائم حالات التوتر أو الاسترخاء، لتخلق سلم أنغام منسجمة وتراعي متطلبات القاعة من أجل ضبط حجم الصوت وكثافته ومداه.

ولعل هذا الضبط يساعد على إدراك الكلمات بدون جهد متعب من كل جهات القاعة، كما يساعد على خلق أثر طبيعي أو شعري حسب نوع الإلقاء، ومن هنا يمكن للإلقاء أن ينظم الإرساليات الشفوية والمرئية التي تؤلف العرض المسرحي (وإن كانت هذه العملية تخضع في الغالب إلى قواعد عرفية من أجل تحقيق تجاوب مع المتفرج).

نخلص إلى أن للعب الممثل دورا كبيرا في التظاهرات النطقية والحركية، وهو وإن كان يحدد بقواعد اجتماعية ضمنية فإنه يترجم فعل الخيال. وعليه تكون تدابير اللعب في واقع الأمر رد فعل على موضوع تصوري يسمح بالمرور من المجرى إلى الملموس، لإدراك الذات أولا، وإدراك الآخر ثانيا، ثم تاويل المحيط أخيرا.

وبما أن الممثل لا يستطيع فصل التعبير الجسدي عن الانفعالي، فإنه يشحن الكلمات بعواطف وانفعالات تجعلها حية، إلا أن تلك العملية تتطلب أولا استيعاب الانفعالات التي يوحى بها مضمون الوحدات اللغوية، وتتطلب ثانيا مرحلة خلق حالات نفسية أخرى. ومن هنا يتضح لنا أن الانفعال عملية باطنية تنفتح الحياة في الدور.

وهكذا يكتسي الانفعال أهمية قصوى إذ يترجم الوسائل الخفية التي لا يمكن أن تعرض بالصوت أو الحركة، ومما لا شك فيه أن الممثل الجيد ينتج في تجسيد ألوان عديدة من الحالات النفسية، وبذلك يقيم ثلاثة أنواع من التواصل هي:

أ - التواصل مع ذاته.

ب - التواصل مع صديقه فوق الخشبة.

ج - التواصل مع المتفرجين.

وبالفعل، فإن هذه العملية تحقق التواصل خاصة إذا تلافي الممثل التوتر الذي يشل تحركاته ويجعلها مندفعة وزائفة. إن الانفعالات التلقائية غالبا ما تكون قوية يصعب السيطرة عليها فوق الخشبة، وأي محاولة لتكسيدها تنتج برودا انفعاليا يسبب فتورا ملحوظا.

وخلاصة القول، إن التوتر الزائد يسبب اضطرابا عصبيا لدى الممثل والمتفرج على السواء، كما أن فتوره يجعل المتفرج يشعر بالرقابة والممل، لهذا كان من اللازم ألا يتوتر الممثل إلا بالقدر الذي يحتاجه الوضع.^(٣٨) بمعنى آخر، أن يراقب الممثل انفعالاته لتأتي طبيعية كاملة.

٣.٢.٢ - عمل القوى الإبداعية الشعورية واللاشعورية

نستنتج أولاً، أن إبداع الممثل مرثي وحي يركز على الحركة والإلقاء، يحول مواد المسرحية الصامتة إلى إنجاز ظاهر، ويستدعي أفكارا وصورا قديمة تحفز على تكملة الجوانب الناقصة. ومن ثم نستطيع أن

عالم الفكر

نذكر أن القوى الشعورية واللاشعورية تؤثر في عملية إبداعه، لأنه يخضع إلى اشتغال الآلية العقلية والآلية النفسية، التي تستغل كل التأثيرات المترتبة إرادياً أو لا إرادياً.

وحسب ستانيسلافسكي فإن «حالة الخلق والإبداع الداخلية للممثل تتناسب فيما تكون عليه من قوة واستمرار، كما يمكن تصنيف درجة هذه القوة وذلك الاستمرار فنقول: إنها تكون صغيرة أو متوسطة أو كبيرة، وبذلك تحصل على عدد غير محدود من مظاهر وأنواع ودرجات أمزجة الإبداع»^(٣٩). إن تلك القوة تمنح في واقع الأمر من الآليات الشعورية واللاشعورية التي تعد منبعاً يحرك الإبداع ويغنيها.

ومما هو جدير بالانتباه أنه كلما توفر مخزون ذاكرة الممثل على مواد مختلفة سهلت مهمة استحضار أفكار وانفعالات مختلفة، وهو أمر يثبت قوة الذاكرة وغناها حيث تسمح بإنجاز تصور خيالي عبر عملية استدعاء بسيطة، وعليه نستطيع أن نقول إن التصور «جسر يوضع بين الماضي والمستقبل»^(٤٠).

لكن من أين تنتقل ذاكرة الممثل هذا الغنى؟ إنها تمنحه من جانبين:

١- الجانب المعرفي الذي يشمل قراءاته المختلفة ومشاهداته وخبرته الفنية.

ب- الجانب المجتمعي، إذ يغرف أسس تعبيره الجسدي من محيطه الاجتماعي.

باختصار، إن تجربة واقعه الفردي تكسبه طاقة إبداعية متميزة يسميها البعض بالموهبة لأنه يبدو مرهف الحس وسريع الملاحظة، وهو الشيء الذي يمكنه من تطوير إبداعه اللعبي، حيث يستطيع أن يضفي خصائص حسية على تصوره التخيلي تجعله يمر من التجريد إلى التشخيص، منتقلاً من واقعه الفردي الداخلي إلى خلق علامات مرئية تعطي حضوراً واقعياً ومتميزاً للعرض المسرحي.

٤.٢.٢ - إنتاج العلامات

ونستنتج ثانياً أن الحركة هي علامة متميزة «تجمع وتدمج مجموع الأوضاع داخل الفضاء في ذاكرتنا وفي مخطط جسد المتحرك»^(٤١)، وتسطر مرور إرساليات متعددة تحيل إلى واقع خارج الخشبة.

إن الممثل يهتدي إلى ابتكار ثلاثة أنواع من العلامات:

أ- علامات جسده باعتباره كائناً فوق الخشبة.

ب- علامات لعبية تشمل التعبير الحركي.

ج- علامات صوتية.

وتخلق هذه العلامات فضاء مستقلاً بذاته يتجاوب مع باقي علامات الفضاء الركحي سواء أكانت بصرية (سينوغرافيا وديكور وماكياج...) أو سمعية (موسيقى ومؤثرات صوتية...)، ويجسد عالم المؤلف الخيالي كما يبحث المتلقي على استحضار عالم خيالي ثانٍ.

ولا يغيب عن بالنا أن النوع الثاني من العلامات يساعد الممثل على تنفيذ مهمته، فيهيدي له إطاراً ركحياً يتحرك فيه (سواء من حيث المناطق أو المسافات الثلاث أو المنظور) ومواد ظاهرة (كالديكور والملحقات) وشكلاً محدداً من خلال (الملابس والماكياج والاقنعة).

إجمالاً، يجد الممثل نفسه أمام أنظمة ركحية تتحاور فيها العلامات، وتنتج دالات متعددة يجب أن يتكيف معها، لتطوير اشتغالها وخلق مجموعة من الاتصالات.

٥.٢.٢ - علاقة الفاعل بالمفعول به

ونستنتج ثالثاً أن الأمر يتعلق بذات فاعلة وأخرى متلقية حيث تحرص الذات الأولى على خلق التواصل مع الثانية. ويمكن النظر إلى هذه العملية من منظورين اثنين: أولهما ينصرف إلى البحث عما يرضي الجمهور إذ يجلب النكات والمواقف المضحكة قصد جذب تصفيقاته وإعجابه تارة، وإنقاذه من الرتابة تارة أخرى، وبذلك يتحول التمثيل إلى استعراض مجموعة من الحيل والخدع لإضحاك الجمهور مما يفسد ذوقه. وثانيهما يميل إلى «التأثير على الجمهور بطريقة مسرحية فعالة»^(٤٢) سواء تعلق الأمر بعرض المساسة أو الملهاة.

وكيفما كان الحال، فإن أداء الممثل ينعكس على تلقي موضوع المسرحية بطريقة طبيعية تضفي الوضوح. ونعتقد أن المتفرج يتقزز من التمثيل الذي تشوبه أخطاء تعبيرية جسدية ظاهرة، أو أخطاء انفعالية مستترة، إذ يحس بخلل ينتاب الدور من حين لآخر.

وتأسيساً على ذلك، فإن استجابة الجمهور الانفعالية المستترة أو الظاهرة تتدفق من خلال التصفيق أو الصفيق أو الصراخ، وتبعث في الممثل شحنة عاطفية تهيه قدرة تطوير تشخيصه والتجواب مع الجمهور. ومن الإنصاف إذن الاعتراف بأن المتفرج لا يتوصل إلى هذه النتائج لولا تنقل انتباهه من حركة إلى أخرى، ومن يضع إلى آخر فيقف عند الفعل القوي الذي يبهره، كما يلاحظ الفعل الضعيف الذي يزججه ويوتر أعصابه.

استنتاجات

وأخيراً نلاحظ أن المسرح ليس نصاً مكتوباً يحتاج قارئاً يحين أحداثه ويتخيل مناظره، وإنما هو نص منطوق يتحرك فوق الخشبة أمام جمهور حي وحاضر يستخدم جميع الوسائل المادية البصرية منها والسمعية. كما أنه لا يمكن صياغة اعتراف كامل إلا إذا تأكد لنا أن المخرج هو مبدع حقيقي يعطي لإبداعه خاصية متميزة تفرض نفسها، وتبين عن إدراكاته وطاقاته الثقافية وتصوراته التقنية.

وهكذا، فإنه لا يوجد ما يمنعنا من اعتبار المخرج قادراً مرئياً يتحكم في إبداع المؤلف، ولهذا كان في نظر جان فيلار Jean Vilar أكثر إبداعاً منه^(٤٣) يتحمل مسئولية فنية تجاه إبداعات باقي المنجزين وتجاه الجمهور. ومع ذلك، فإن عمله لا يكتسي وجوداً مادياً أبدياً لأنه ينتهي بمجرد انتهاء العرض المسرحي، في حين يظل نصه الموجب وثيقة خطية شأنها شأن المؤلف المسرحي، وإن كان الأول (النص الموجب) يزاح عن هذا الأخير لأنه يجسد الصور الخيالية التي تظل سالبة في المؤلف المسرحي.

إشارة

تمثل هذه الدراسة فصلاً من رسالة جامعية تقدمت بها لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب الحديث - المناهج - تحت عنوان «تلقى المسرح - المغرب نموذجاً»، وتحت إشراف الدكتور حسن المنيعي وقد ناقشتها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس وذلك يوم ٤ ديسمبر ١٩٩٢.

الهوامش

- (١) Jean Pierre Miquel, Le theatre et les jours, Flammarion, Paris, 1986, P. 214.
- (٢) Vito Pindoffi, Histoire de theatre, ed, Presse de Gerard, Bruscelles, 1968, P226.
- (٣) J. Jaques Roubine, Theatre et Mise en scene 1880-1980, Puf, Paris, 1980, P. 41.
- (٤) J.P. Miquel, op. cit, P. 215.
- (٥) Davignand et A. Veinstein, Le theatre, Larousse, Paris, 1996, P. 66.
- (٦) Anne Ubersfeld, L'ecole du Spectateur, Lire le theatre 2, ed. Sociales, 1981, P. 19.
- (٧) المرابيس، المسرح الحي، ت. داود جلمي السيد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٢١١.
- (٨) الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ت. سعدية غنيم، مراجعة محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٢٨٨.
- (٩) أخرج مسرحية «الريثاء» التي ألفها محمد قاوتي عن مجموعة قصص لإدريس حسني العطار وقام بالسينوغرافيا عني قروي. وما تنبغي الإشارة إليه أننا اعتمدنا على المخطوط وكلمة «الريثاء» تعني: حلبة المصارعة.
- م: ترمز إلى المتواليات الكبرى
- ١م: ترمز إلى المتواليات الصغيرة
- ٢م: ترمز إلى المتواليات الأصغر
- (١٠) متعلق بمقطع لفظي.
- (١١) H.P. Schmitt et A. Viala, Savoir lire, Didier, Paris, 1982, P. 7.
- (١٢) B. Gionuel, La Conscience du Recepteur in Oeuvres et Critiques, XII, 2, 1987, ed. Gunter Nart Verlag, Paris, P. 222.
- (١٣) W.G. Iser, Lacte de lecture theorie de l'effet esthetique, trad. Szyneer Evelyre, Pierre mardaga, Bruscelles, 1985, P. 234.
- (١٤) Umberto — Eco, Notes sur la Semiologie de la Reception, Acte Semiotique, Documents IX, 81, 1987, Centre de la Recherche Scientifique, ed. Institut national de la Langue Francaise, 1987, P. 19.
- Jean. M. Care et Delyser Francais, Jeu Language et Creativite, Hachette/Larousse, Paris, 1987, P. 117.
- (١٦) A. Ubersfeld, op. cit, P. 50.
- (١٧) W.G. Iser, op. cit., P. 71.
- (١٨) ما يجب الإشارة إليه أن منظورات المؤلف والشخصيات والحكاية تلازم كل مسرحية، أما باقي المنظورات فقد تغيب أحياناً.
- (١٩) W.G. Iser, op. cit., P. 190.
- (٢٠) قد يحتم المخرج تقسيم المؤلف للحكاية أو النص.
- (٢١) المرابيس، المرجع السابق، ص. ٢٣٠.
- (٢٢) إن مقابل لفظ «المؤلف» هو Lemodel أي النموذج الذي يشتغل عليه المؤلف، وفي هذه المسرحية اشتغل محمد قاوتي على نموذج المؤلف.
- (٢٣) هنا يدين الخشبة ويسارها بالنسبة للممثل لا الجمهور.
- (٢٤) Jacquot Jeanet et Veinstein Andres, La mise en scene des Oeuvres du passe, et. Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1957, P. 117.
- (٢٥) Pavis Patrice, Voix et Images de la scene: vers une semiologie de la reception, Presse Universitaire de Lille, 1985, P. 150.
- (٢٦) J. Roubine, op. cit., P. 64.
- (٢٧) الكسندر دين، المرجع السابق، ص ٢٤١.
- (٢٨) J. Duignall et A. Veinstein, op. cit., P. 68.
- (٢٩) Buisse Guy et Jean Robille, Maquillages et Perroque au theatre, Puf., Paris, 1980, P. 19.
- (٣٠) Pierre — aime Touchard, L'amateur de theatre ou la regle du jeu, ed. Seuil, Paris, 1954, P. 138.
- (٣١) الكسندر دين، المرجع السابق، ص ١١٥.
- (٣٢) تجدد الإشارة إلى أن عملية اختيار الممثل ليست عشوائية، وإنما تتوقف على انتقاء مميزات جسمانية معينة من حيث الهيئة والصوت والإلقاء ودراسة مزاجه النفسي الخاص ومعرفة تكوينه وخبرته المسرحية.
- (٣٣) قسطنطين ستانيسلافسكي، إعداد الممثل، ت. زكي محمد العشماوي وأحمد محمود مرسى، مراجعة دريني خشبة، دار نهضة مصر، القاهرة، بدون سنة، ص ٦٣.

- Amme Ubersfeld, op. cit, P. 187. (٣٤)
 برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت. ناصف جميل، عالم المعرفة، بيروت.
 P. Pavis, Op. cit. P.99. (٣٦)
 Marie Elisabeth et Lienesch, Jeu dramatique et education, Les dossiers de Sevres. C.I.S.P Leon No 2, 1977, P. 23. (٣٧)
 (٣٨) قسطنطين ستانيسلافسكي، المرجع السابق، ص ١٦٦.
 (٣٩) قسطنطين ستانيسلافسكي، المرجع السابق، ص ٢٩٦.
 M.E. Dienesch, op. cit., p.17. (٤٠)
 P. Pavis, op. cit., p.109. (٤١)
 (٤٢) قسطنطين ستانيسلافسكي، المرجع السابق، ص ٢٤٣.
 Jear Vilar, De la tradition theatrale, Galimard, Paris, 1963, P. 72. (٤٣)

المراجع باللغة العربية

- المراديس، المسرح الحي، ت. داود حلمي السيد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٥.
 - الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ت. سعدية غنيم، مراجعة محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢.
 - برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت. ناصف جميل، عالم المعرفة، بيروت.
 - قسطنطين ستانيسلافسكي، إعداد الممثل، ت. زكي محمد العشماوي وأحمد محمود مرسي، مراجعة دريني خشبة، دار نهضة مصر، القاهرة، بدون سنة.
 - محمد قاوتي، الديك، المخطوط.

المراجع باللغة الأجنبية

- Care Jean Marc et Deby Serfrancis, Jeu langage et Creativite, Le Francois dans le monde, ed. Hachette Larousse, Paris, 1978.
 - Dienesch Marie Elisabeth, Jeu dramatique et education, Les Dossiers de sevres, CIUP, Leon, No 2, 1977.
 - Duvignaud Jean et Veinstein. A, Le Theatre, Larousse, Paris, 1976.
 - Eco Umblerto, Notes sur la semiotique de la reception acte semiotique, Document IX, 81, 1987, Centre de la recherche scientifique, ed. Institut national de la langue Francaise.
 - Giocull B., La Conscience de recepteur, in oeuvres et. critiques, XII, 1, 1987, ed. Gunter Nart Venlag, Paris.
 - Guy Balise et Bodin Jean, Macquillages et Peruques au theatre, ed. Librairie theatrale, Paris, 1954.
 - Iser Wolf Gang, L'Acte de lecture theorie de l'effet esthetique, Trn. Sznycer Evelyne, ed. Pierre Mardaga, Bruscelle, 1985.
 - Jacquet Jeanet et Veinsteinandire, La Mise en scene des oeuvres du passe, ed. Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1957.
 - Jaliss Hans Robert, Pom Une esthetique de la peception trad. Maillardclaude, Gallinard, Paris, 1978.
 - Miquel Jean Pierre, Le theatre, Flammarion, Paris, 1986.
 - Pavis Patrice, Voix et images de la scene, presses universitaires de Lille, 1985.
 - Rubine Jean Jacques, Theatre et mise en scene, 1880-1980, Coll. Literature moderne, Puf, 1980.
 - Schmitt M.P. et Viala. A, Savoir lire, col. I ire, ed. Didier, Paris, 1962.
 - Touchar Pierre Aime, L'Amateur de theatre ou la regle du jeu, ed. Seuil, Paris, 1954.
 - Ubrtsfeld Anne, L'ecole du spectateur, lire le theatre 2, ed Sociales, Paris, 1981.
 - VilarJean, De la tradition theatrale, collides, ed. Galimard, Paris, 1963.

من مسرح الخيال العلمي

الاغتراب التكنولوجي في مدينة بلا عقول دراسة تحليلية مضمونية مقارنة

د. أحمد المشري

يزدهر الأدب (اليوتوبي) ^(١) عادة بازدهار العلم، فقد صاحبت النهضة العلمية منذ عصر النهضة موجة اهتمام بهذه اليوتوبيات استمرت حتى وقتنا هذا. ولعلنا نلاحظ من خلال متابعتنا، أن الرأي القوي السائد في القرن العشرين، هو الذي ينحون نحو الحدمن إمكانيات تحقيق (اليوتوبيا) العلمية، ^(٢) والواقع أن هذا الرأي يكون تيارا قويا في «الأدب الأوري» ^(٣)، وإلى حد ما في الأدب العربي، ويمكننا أن نطلق عليه «الحركة المضادة لفكرة الفردوس الأرضي». فلم يكن عبثا أن انتفضت الطليعة الرائدة من المفكرين والمثقفين تعلن احتجاجها على استخدام الآلة، ذلك الاستخدام غير الإنساني، والذي طمس معاني القيم الأخلاقية النبيلة، والمثل العليا السياسية وأشعل نيران الحروب، التي جاءت مآسيها الكبيرة وتجاربها المريرة تأكيداً لما تخوف منه الضمير الإنساني، وما احتج عليه الأدباء والمفكرون.

وقد لمع كاريل تشابيك، أو كاد يتخصص في كتابة اليوتوبيات الساخرة، وفي هذه المسرحيات يتحكم ويسخر من الفكرة التي تؤمن بإمكانية تحقيق الفردوس الأرضي على أسس علمية بحتة، ولكن بالرغم من سخريته اللاذعة نجد في مسرحياته لمساة إنسانية رائعة، تكشف عن حبه للبشرية وحرصه على (تحذيرها) ^(٤) من الاندفاع وراء الآلة التي لا يصاحبها تبصر بمواقب الأمور. ^(٥)

والواقع أن كتاب الخيال العلمي، لا يقفون في وجه التقدم العلمي التكنولوجي بشكل قاطع، «ولكنهم يلحون على قضية توجيه العلم لخدمة المصالح الحقيقية للبشر، ولخدمة التقدم الاجتماعي الروحي بجانب التقدم العلمي والاقتصادي. ونبد سياسة تسخير العلم لخلق الوفرة في مجتمعات، وتجويع مجتمعات أخرى، أو تسخيرها لصالح صناعة التسليح وتضخمها وإثارة الحروب - في الوقت نفسه - للكسب من وراء تصريف هذه الأسلحة بإثارة النزاعات القومية والطائفية والتعصب العرقي»^(٦).

أما بالنسبة للرجل العادي البسيط، فإن هذه الآلية تعتبر شيئا عاديا ومرغوبا. «فهو يربط بينها وبين فكرة التقدم، أو بأي آلة حاسبة أو عادية تقوم بالعمل بسرعة، وبطريقة أفضل من ذي قبل، وتوفر الجهد البشري، ويناقش الآلية بهذا المعنى العام ولا يحاول أن يجهد نفسه في تعقي نتائجها الأخيرة في المدى الطويل، فهو إما مرحب بها، أو يمشأها»^(٧).

ففي (يوتوبيا) سير توماس مور، كان أفراد المجتمع يعيشون عيشة تقشف عن طيب خاطر، ولم يكن ذلك بدافع من الفقر أو الحاجة، بل لأنهم كانوا يعتقدون أن الرفاهية ستجلب لهم حتا الفساد والتدهور الخلقي في أعقابها. فقد كان لديهم من الذهب والفضة ما يمكنهم من شراء ما يحتاجون إليه من بلاد أخرى^(٨).

ولقد عبر الكاتب المسرحي سلبيان الحزامي، تقريبا عن هذا الموقف في مسرحيته (مدينة بلاعقول)^(٩). ففي المشهد الأول من الفصل الأول يلوح عبد الآلات الأكبر بالرفاهية والثراء لجموع البشر، إذا هم تحولوا عبيدا للآلات.

عبد الآلات الأكبر: (موجها حديثه إلى عبد آلة الموت) .. عليك أن تقنع هؤلاء الرعاع من البشر بأننا نبني مصلحتهم .. ويجب أن نتكلم بكل وضوح .. أن تقول لهم أن عبد الآله لن يعصى له أمر بعد اليوم .. لن يوجد له منافس في كل عمل يهدف إليه، يستطيع أن يسافر إلى القمر والمشتري، وإلى أي كوكب آخر - لن يقول له أحد أين التاشيرة - يستطيع أن يشتري مايعجز عنه الآخرون لأنه سيكون ملكا للآله .. سيلاعب كما يشاء بالمال. مع أنه لن يحتاج إليه^(١٠).

ويرتبط العلم والتقدم الآلي ارتباطا وثيقا بفكرة تحقيق اليوتوبيا. فكلما راود الإنسان حلم تحقيق هذا الفردوس، كلما اتجه إلى تسخير الآلة لخدمة أغراضه.

ويؤكد دومين المدير العام لمصانع روسوم للإنسان الآلي وأحد أبطال مسرحية (الإنسان الآلي) قائلا: «دومين: (بصوت منخفض) كنت أريد أن أجعل من الجنس البشري كله أرسنقاطيين في هذا العالم، أرسنقاطية يغلبها ملايين من العبيد الآلية»^(١١).

وهذه الحياة الميكانيكية هي الحياة التي تفرضها علينا الحضارة الصناعية، فعصرنا هو عصر الآلة، وهو عصر من يعمل على الآلة، ومن تنتج له الآلة، والذي يعمل عليها والذي تنتج له، كالأهامة تصبغها وتشكل حياته وبعد أن كانت الآلة في خدمته، أو أنها وجدت لتكون في خدمته، يصبح هو في خدمتها ويوظف عندها، وتضبط له مواعيد يظفنه ونومه وطعامه ونوع لباسه وأكله، ومواقيت فسخته وقواعد سلوكه .. لقد صارت للآلة معدة تلتهم بها الإنسان والإنسانية، وهي مهمة تريد المزيد باستمرار ومع ذلك فالإنسان يدور في فلكها، يعلم عنها ما يعلم .. ويخضع لها بإخلاص .. فالآلة تحطم روح الإنسان^(١٢).

العبد الأكبر: (موجها حديثه إلى م) فأنت تعرف أننا ننوي إقامة مصانع حديثة قمت باختراعها .. هذه الآلات التي ستربح الإنسان من تعب الحياة وتجعله عبدا لها.

عالم الفكر

م: سيدي .. إنني ما جئت هنا إلا لكي أعلن تأييدي لكل خطوة تخطونها في سبيل خدمة هذا الشعب، وتحويله عبيدا للآلات. (١٣)

إن في حوار عبدا الآلات الأكبر، وحليفه رجل المال الثري، تأكيداً وإصراراً على تسيّد الآلة على الإنسان صانعها، ومبدعها، فاغتربت عنه وأصبح عبداً لها.

ولا يخفى إصرار الحزامي على السخرية في حوار العبد الأكبر وحليفه الرأسمالي م، إذ كيف يكون الإنسان (مخدوماً من) و(عبداً) للآلة في وقت واحد...؟

يرى نقولاوي بردائف أن «مسألة استعباد الآلة للإنسان من المشكلات البارزة في العصر الحديث، وقد بلغت الحياة مبلغ السرعة الجنونية التي تجعل الإنسان يجد صعوبة في الاستجابة لها، وعصر الصناعة متجه ابداً إلى المستقبل. (١٤)

وللسرعة القائمة على الآلية المتزايدة للحياة أثر قاتل على الأنا الإنسانية، فقد اجتثت جذورها وحدتها وتماسكها. وأدى ظهور الآلة، والإحالة الآلية للحياة إلى الإحالة الموضوعية القصوى للوجود الإنساني، وإلى إحالته المادية في عالم غريب .. عالم بارد غير إنساني، وعلى الرغم من أن هذا العالم من صنع الإنسان، إلا أنه - أساساً - معد له. (١٥)

إن اكتشافات عبدا الآلات الأكبر العلمية، هي أحد منتجاته الفكرية، هي تخارج لذاته، لكنه لا يستطيع أن يتحكم فيها لأنها تخارجت واغتربت عنه، فقد صمم الصاروخ وصنعه، وظن أنه قادر على التحكم فيه، إلا أن الصاروخ آلة، اغتربت عن صانعها.

عبداً الموت: الصاروخ .. الصاروخ يا سيدي

الجميع: ما به؟

عبد آلة الموت: إنه يهوي .. يهوي نحو الأرض

العبد الأكبر: يهوي .. نحو الأرض؟

(يسمع صوت سقوط هائل .. يعقبه انفجار شديد للصاروخ) .. الصاروخ ينطلق وفجأة يهوي نحو الأرض بدلاً من أن يصعد إلى حيث يجب .. والرادار الآلي (مستمراً) لو كان هذا العمل - أعني التخريب - قد تم في مدينة لا تحكمها العقول الآلية لانهى الأمر .. ولكن أن يتم هذا التخريب في مدينتي الآلية. (١٦)

ولأن الاغتراب اليوم مع ما حققته التكنولوجيا من تقدم هائل ينطوي على احتمالات أشد رهبة وضراوة، فإذا صادف أن وضعت الأسلحة النووية الرهيبة وغيرها من وسائل الدمار الحديثة في عهدة أشخاص يعانون من الاغتراب، فإن اندفاع هؤلاء في الضغط على أزرار التخريب الشامل هو أبعد وأوسع فتكاً مما كان يحصل في الأمانة الغابرة. (١٧)

إن اللاعقلانية في المجتمع المعاصر لا تكف عن النمو، وإن العدوانية تزداد بروزاً، وإن خطر الحرب يستفحل وإن الاستغلال يتفاقم، وإن الإنسانية تتجرّد من كل ما هو إنساني. (١٨) وإذا كان ماركوز يجتج على الواقع الراهن للتكنولوجيا وللعقلانية التكنولوجية، فهذا لأن العقلانية، لا عقلانية من حيث إنها لا تجعل من تحرر الإنسان عنلتها الغابرة، وهذا لأن الواقع التكنولوجي الراهن هو واقع استعباد الإنسان وتشويهه، وتحوله إلى أداة، لا واقع تحرره. (١٩)

فالتشويه هو انفصال الذات المتموضعة عن ذاتها، ولهذا فإن التشويه سلب للإنسان، وسلب لشخصيته، وعزله

عن إخوانه بني البشر، فيفقد الموضوع طابعه الإنساني، ويقف معارضا للإنسان، بل بديلا عنه. (٢٠)

فها هو الكويست مدير التوريدات بمصانع روسوم، في مسرحية الإنسان الآلي، يتهم ويعترف، يتهم ديكتاتورية العلم واغترابه، وعلو الآلة عليه فلقد تمرد الإنسان الآلي:

الكويست: إني أتهم العلم، إني أتهم الهندسة، ودومين، ونفسي، كلنا، كلنا مذنبون من أجل عظمتنا، من أجل الريح، من أجل التقدم. (٢١)

ويكشف التشوي طبيعة الإنتاج الرأسمالي، طبيعته المجنونة. إن عالم التشوي عبارة عن عالم علاقات اجتماعية بين أشياء تتسم بخصائص البشر، ومن ثم يصبح البشر في حوزة الأشياء، وتنشأ علاقات اجتماعية بين الأشياء، وعلاقات مادية بين الأفراد، الأمر الذي يؤدي إلى أن يمنح البشر نفقتهم للأشياء وليس لبعضهم البعض. (٢٢) ولقد أصبحت التكنولوجيا الناقل الأكبر للتشوي، ذلك التشوي الذي بلغ أكمل أشكاله وأنجحها، فالوضع الاجتماعي للفرد وعلاقاته مع سائر الأفراد، يتحدد على ما يبدو بصفات وقوانين موضوعية. (٢٣) فالتكنولوجيا - في تعريف هيربرت ماركوز - هي علم تحويل الأشياء (أشياء الطبيعة) إلى أدوات مروضة، مسيطر عليها بهدف استغلالها لأغراض اجتماعية وحضارية، أن التكنولوجيا هي فن غزو الطبيعة والتغلب على مقاومتها الخرساء. (٢٤)

وبدلا من أن تكون قوة التكنولوجيا قوة تحريرية عن طريق تحويل الأشياء إلى أدوات، أمست عقبة في وجه التحرر عن طريق تحويل البشر إلى أدوات، ذلك أن الإنسان إذا ما قبل ولو مرة واحدة، بمنطق السيطرة، فلا يجد له بعد ذلك عن القبول به على طول الخط. والمشكل كل المشكل يكمن في أنه تناسى أن السيطرة على شعب من الآلات والأدوات هي أيضا سيطرة. (٢٥)

وها هو مجتمع السيطرة، مجتمع الآلات، ممثلا في عبد الآلات الأكبر في مسرحية مدينة بلا عقول، وفي سبيل تحويل البشر إلى آلات وأدوات، بغرض استعبادها، يحدد في الفصل الثاني، المشهد الأول:

العبد الأكبر: (بصوت هادئ جدا): استمعوا لي جيدا... الموت مصيركم إذا ما وقستم ضدي... يجب أن أنجح فيما ذهبت إليه... قد احتاج للقتل... سأقتل القادة... الملك... كم من مليون قتلوا ليتصوروا في معركة ما... أنا بحاجة للحظة الانتصار... لذا... لا بد من القتل... لا بد من العنف... لا بد... (٢٦)

وفي مسرحية كاريل تشايك (الإنسان الآلي)، نفس الموقف السابق، وبشكل عكسي، يعلن رادبوس (الإنسان الآلي) أن:

رادبوس: إن القتل والسيطرة ضروريان إذا أردت أن تكون كالأإنسان... يجب أن تسيطر وتقتل إذا أردت أن تكون مثل الإنسان. (٢٧)

لقد كان الدوس هكسلي يتوجس من التنظيم، ويخشى من آثاره على الأدب والفن، وقد شاركه الكثيرون الذين خشوا من تحول العلم من بحث عن الحقيقة إلى سعي للسيطرة على قوى العالم وطاقاته... وتفاقت شهوة التنظيم العلمي إلى هذه السيطرة، فيسقط نفوذه على الآداب والفنون وغيرها. على عهدي ستالين وهتلر، لما انصف به الرجلان من طموح جارف إلى السيطرة على كل شيء باسم الدولة أو باسم الطبقة أو باسم العلم. (٢٨)

وهذا ما أكدته أثير كامبي في مسرحيته (حالة طوارئ) أو الطاعون، حيث يدين كامبي ديكتاتورية الطاعون، والتي هي أشبه بديكتاتورية عبد الآلات الأكبر في مسرحية الحزامي.

الطاعون: لا سيادة هنا لأحد غربي، هذا أمر واقع، فهو إذن حق، ولكنك هنا لا تقبل المناقشة وعليكم أن تروضوا أنفسكم على التكيف وفقه. على كل حال حذار من أن يخطئ ظنكم، قلت إنني رب السيادة هنا، وقد

عالم الفكر

يكون من الأصح أن أقول إنني رب الفعل والتنفيذ . . ابتداء من الليلة سوف تتعلمون كيف تومتون حسب نظام ثابت . . ومن حسن الحظ إن هذه الفوضى ستخضع للانضباط . (٢٩)

لقد كان البر كامبي في مسرحيته يشير بأصبع الاتهام إلى استبدادية الدولة ودكتاتوريتها وهيمنتها، وتشير الدكتور رشما الصباح، إلى جوهر فكر كامبي، حيث: «استلزم ذلك كشفه الطرق والوسائل التي يلجأ إليها القادة المسيطرون بدعوى تحديد نوعية الحياة التي يعيشها الفرد، وكأنها مفروضة عليه، مرغم على اتباعها . . فالتعاون في نظر كامبي يمثل ما يحدد الكيان البشري، فيبتز أو يقلصه أو يعوقه عن مزاولة الحياة الحرة الكريمة، ويخرجه عن الطبيعة السلوكية التي كانت مرجوة له، لو ترك حراً يتصرف كيف يشاء، ويفعل ما يريد». (٣٠)

والواقع أن جون استيوارت مل يصف سيكولوجية الأغلبية وتصرفاتها بأنها (لا معقولة)، وهو ما سيعبر عنه علم النفس فيما بعد باسم (غريزة القطيع). ولقد أدرك السياسيون الشموليون هذه الحقيقة، فاتجهوا إلى مشاعر الناس، لا إلى عقولهم، واكتسبوا التأييد من خلال تعطيل العقل وإلهاب المشاعر، وإثارة الحماس بالخطب والالفتات والشعارات الكبرى، إذ يسهل جذب الجماهير عن طريق العواطف والمشاعر، لأن طريق المناقشات العقلية أو طرح الأفكار قد يثير جدلاً، وبالتالي خلافاً في الرأي، والخلاف في الرأي غير مسموح به، لأنه يتعارض مع الرؤية الشمولية التي تروحد المجتمع في كل واحد. (٣١)

وعن طريق الخطب والشعارات البراقة في ظاهرها، يعلم عبد الآلات الأكبر بالمساواة في الآلية. في مسرحية الخزامي.

العبد الأكبر: ترى هل أستطيع أن أحيي الفوارق البشرية من سكان هذه المدينة - جندنا نحن البشر واحد - آدم أول مخلوق في هذا الكوكب . . منه جاءت الأجناس البشرية الأخيرة وجاءت الفوارق بين البشر.
ترى هل أستطيع أن أضيع هذه الفوارق بين سكان هذه المدينة . . ؟ أليس رائعاً أن تحكم الإنسان دون أن يشعر أنه محكوم؟ (٣٢)

في هذا المجتمع الذي تخليه العبد الأكبر في مسرحية الخزامي، مدينة بلا عقول، تسكن قوى القهر التي تسحق روح الإنسان، وتستغل قدراته، وتفرغه من طاقاته النفسية والعقلية، بل تجعل منه مجرد ترس تافه في آلة ضخمة تمتص قوته وتسخره لأهوائها.

ففي مسرحية الإنسان الآلي يعترف دومين بالمأساة:

دومين: لن يستطيع الجنس البشري أن يكافح الناس الأكيين، ولن يسيطر عليهم أبداً . . سيقرب بنو البشر في طوفان هذه الآلات الحية المخيفة، وسيكونون عبيداً لهم . . . وسيعيشون تحت رحمتهم. (٣٣)
إن كتاب الخيال العلمي - ومنهم الخزامي - يتوقعون تقدم الآلة بحيث تسيطر على الإنسان وتقضي عليه، وأن هذا التقدم سيضخم قوى القهر الاجتماعية والسياسية، والتي ستتمكن من تسخير الآلة للسيطرة على الإنسان العادي.

العبد الأكبر: نحن سكان هذه المدينة بشر من أبناء آدم. ولكننا نمتاز عن ملايين البشر بأننا نحكم كل أولئك الملايين . . هذا لن يتم اليوم، ولكنه غداً سيكون. . . سيعرف الناس أن سكان هذه المدينة الصغيرة يحكمون العالم بكواكبهم، بأرضه، بسماؤه . . العالم سيرفع أن عبد الآله هو سيد البشر بلا منازع. (٣٤)

إن السيطرة في مرحلتها الأكثر تطوراً، تأخذ شكل إدارة، وهذه الإدارة توفر للناس حياة رغد ورفاه، تتوحد في سبيل حمايتها المتعاضات ذلكم هو الشكل المحصن للسيطرة، فالطاقة الهائلة التي بات يتمتع بها المجتمع

المعاصر، مجتمع التكنولوجيا والصناعة المتقدمة، وما تحقق له هذه الطاقة من هيمنة على الفرد، تتجاوز كل أشكال السيطرة التي مارسها المجتمع في الماضي على أفرادهِ.

عبد الآلات: الرجل الآلي، عبد آله فقط... هو الذي يتكلم... هو الذي يأمر... هو الذي يقتل... هو الذي يجب... إننا نطيع ونعبد أسيادنا الآلات وأنت ترى يا عبد آله الموت أن هذا لن يتم ما لم يصبح جميع أفراد هذا الشعب عبيداً للآلات مثلنا نحن. (٣٥)

إن مدينة بلا عقول، تدين مذهب السلطة الجامعة، ممثلة في عبد الآلات الأكبر كشكل من أشكال التنظيم السياسي، يقوم على إذابة جميع الأفراد والمؤسسات والجماعات في الكل الاجتماعي (المجتمع أو الشعب أو الأمة أو الدولة) عن طريق العنف والإرهاب، ويمثل هذا الكل، قائد واحد يجمع في يديه كل السلطات. (٣٦)

العبد الأكبر: هل رأيت كيف نجحت؟ (بسداجة) نعم نجحت في أن أخلق المواطن الآلي... صحيح أنني لم أجعل منه مثالي... لكن هذا سيأتي بعد زمن قصير... وأتمنى أن تروا ذلك اليوم. (٣٧)

وإذا كانت سيادة الرأي الواحد قد نبعت - في مسرحية الفرافير ليوسف إدريس - من انقسام البشر والمجتمعات إلى «أسياد» و«فراير» هذا التقسيم المجحف غير المبرر منطقياً وأخلاقياً، والمناقض لقوانين الطبيعة، فإنها في مسرحية «الوفاء» لبيخاتيل رومان، وليدة شمولية النظام التي تجعل من الحزب الشكل الوحيد في المجتمع الذي لا حياة للفرد خارجه، ومن عقيدة النظام، العقيدة المهيمنة والمألوفة. (٣٨) فإنها أيضاً في مسرحية الخزامي مدينة بلا عقول، قد جمعت بين الاثنين:

التقسيم الطبقي إلى أناس آليين «صفوة» يمتلكون ويأمرون، وفراير آدميين هم بقية الناس العاديين الرافضين للآلية أو للقولبة أو للخرقة في ظل نظام شمولي آلي أو أفراد عبيداً للآلة يحكمهم بشكل فاشي (٣٩) شمولي، عبد الآلات الأكبر، والذي يعلم أن يشيء ويخترت البشر، كنموذج (ديكتاتوري). (٤٠)، لا يرضى بغير الطاعة والخضوع.

عبد آله الموت: وأنت تعرف يا سيدي أننا نشجعك في كل ما تفعل وبكل ما تأمر... ونحن سننفذ فقط (لأن المهم في الأمر أن نعيش).

عبد الآلات الأكبر: إن الرجل الذي يخضع للآلة لا يعدله أي رجل آخر في العالم، الرجل الآلي عبد آله فقط... هو الذي يتكلم... هو الذي يأمر... هو الذي يقتل... هو الذي يجب. عبد آله الموت: هو كل شيء.

عبد الآلات الأكبر: نعم هو كل شيء... ولا شيء فوقه.....
إن عبد الآلة لا يعصى له أمر بعد اليوم. (٤١)

ولا يكتفي الديكتاتور، عبد الآلات الأكبر بعبودية الناس للآلات في مدينته، بل يتعدى ذلك إلى خارج المدينة (أريد من البشر خارج المدينة أن يخضعوا لإنسان هذه المدينة) (٤٢) والخاضع بدوره، لعبد الآلات الأكبر، الحاكم الأوحده، الأمر النهائي. ويسعى عبد الآلات الأكبر، إمعاناً في تكريس الاختراب، ليس على المستوى الآلي فقط، بل على المستوى النفسي أيضاً، فيسعى لخلق أسطورة الرجل الأوحده.

عبد الآلات الأكبر: القوة... والهجوم... يخلق ما نريد حتى الأسطورة التي نود أن نخلقها.

عبد الكروم: أسطورة الرجل الأوحده... عبد الآلة

العبد الأكبر: نعم أسطورة الرجل الأوحده في عالم يعيش بين المتناقضات. (٤٣)

عالم الفكر

ويقهر الطاعون أو عبد الآلات الأكبر - مرحليا - سكان المدينة، ويخضعهم لسلطانه وجبروته، ويحولهم عبيداً لآلاته، وتدين له الحياة - مرحليا - ويحول بعض السكان من البشر إلى آلات، ويضع السدادات في الأفواه حتى لا يعترض أو يفكر أحد. فالقوة والمجد للآلة، ولعبيد الآلة، القوة والمجد (للطاعون الأبيض). (٤٤)

الطاعون: حتى الكلام الذي لا يقولونه يمكن سماعه أنهم لا يستطيعون الاحتجاج. . . حطموا أفواههم وكمومهم وعلموهم الكلمات الرئيسية حتى يكرروا هم أيضا نفس الشيء، حتى يصبحوا المواطنين الصالحين الذين نحتاج إليهم. (٤٥)

ولكن. . . هل الحاجات التي يسعى إليها المجتمع التكنولوجي - في مسرحية الحزامي - حاجات حقيقية أم كاذبة، حاجات إنسانية حقا وتلقائية، أم حاجات مصطنعة اصطناعا؟ إن الجواب يطرحه عبد الآلات الأكبر:

العبد الأكبر: نعم هذا مافكرت به أيضا. . . أن أخلق في نفوس الناس تلك العقدة. . . التي توحى بالتملك وهي في الحقيقة خالية من كل شيء. (٤٦)

فالجواب الذي لا يقبل التباسا، إنها حاجات (خالية من كل شيء) وهمية من صنع الدعاية ووسائل الاتصال الجماهيري، «بالإنارة، بالترغيب والترهيب للتأثير على جماهير الناس وتحقيق التوافق المنشود بين إرادة الشعب، وإرادة القائد الأسطورة الأوحده عبد الآلات الأكبر» بأن نعيد على الأذهان كل يوم. . . وعشرات المرات. . . أن الرجل عبد الآله أفضل رجل. . . أحسن رجل. . . أقوى رجل. . . وهكذا حتى يصبح عند أبناء هذه المدينة ما يسميه علماء النفس بالعقدة الكاملة، عقدة الرجل الأوحده. . . عبد الآله. (٤٧)

عبد الآله الموت: لقد قمت بتوزيع كلام ملفق على جميع الصحف التي تعمل هنا، حتى نصل لخلق أسطورة الرجل الأوحده في هذه المدينة (بزهو) أسطورة الرجل عاشق الآله وجميع رؤساء الصحف، رجحوا بالأمر وسترى في صحف المساء اليوم - وإلى أن تتم عملية خلق الرجل عبد الآله - كلاما كثيرا يدور حول ابن هذه المدينة الشجاع ذي التاريخ العريق. . . .

وأرى سيدي أن تضع ٣ بلايين ليرة ذهبية للدعاية والإعلان (مهمة - مستمرة) . . . فالجميع يعلم ما للدعاية من أثر واضح في ربط العلاقات وارتفاع المكانة فكلما زاد عدد الإعلانات ووسائل الدعاية عن مدينة الآلهين كلما ارتفعت مكانة الرجل عبد الآله، واقترب من الهدف الذي رسمناه له (يصمت) هدف أن يحكم العالم في يوم ما. (٤٨)

إن عبد الآله أنظمته من التفكير الآلي، يقيمونها ستارا بين الفكر والواقع، ويزيفون الفهم والمفاهيم، ويجيبون الحقيقة، لذلك فإن من خصائص هذا النظام الأساسية، هي السيطرة الكاملة للدولة على جميع وسائل الإعلام، مع وجود أيديولوجية معينة توجهها، وقائد يجمع في يده جميع السلطات.

عبد آله النار: لقد استعلنا ياسيدي بقوة الدعاية والإعلان أن نحول ١٥٠ رجلا وامرأة إلى عبيد للآله، وعشاقا لها. . . هم الآن تحت الإشارة لكل ما نطلب ياسيدي. (٤٩)

إن مجتمع التكنولوجيا، لم يزيل حاجات الإنسان المادية، فحسب، بل زيف أيضا حاجاته الفكرية، فكره بالذات، والفكر أصلا عدو لدود لمجتمع السيطرة، لأنه يمثل قوة العقل النقدية، السالبة التي تتحرك دوما باتجاه ما يجب أن يكون، لا باتجاه ما هو كائن.

يبد أن السيطرة الاجتماعية والإعلامية في عصر التقدم التكنولوجي تتلبس طابعا عقليا مجرد سلفا كل احتجاج وكل معارضة من سلاحها. ويتساءل هـ ربرت ماركوز، ماذا تقصد بالطابع العقلائي للسيطرة في المجتمع

عالم الفكر

التكنولوجي؟ إنه قبل كل شيء قدرة هذا المجتمع بفضل التطور التقني على استباق كل مطالبة بالتغيير الاجتماعي، وعلى تحقيق هذا التغيير تلقائياً. ومن زاوية الإنجازات العظيمة التي حققها المجتمع الصناعي المتقدم تبدو النظرية النقدية المطالبة بتجاوز هذا المجتمع - أي تجاوز الاغتراب التكنولوجي - هي اللاعقلانية، وليس هو. إذ هل من المعقول في شيء، المطالبة بتغيير مجتمع يثبت يومياً قدرته على توفير حياة الرغد والأعضاء؟^(٥٠)، يستطيع أن يشترى ما يعجز عنه الآخرون؟.

عبد الآلات: أخبرهم أنهم لن يحتاجوا إلى فلسفة أفلاطون ومنطق أرسطو ولا بلاغة المتنبي أو شجاعة عنتره، لن يحتاجوا إلى عقد روسو، ولا إلى مقدمة ابن خلدون، لن يحتاجوا إلى شيء من هذا.^(٥١)

لقد أضحت الثقافة في المجتمع التكنولوجي بضاعة، وحتى موسيقى الروح أمست موسيقى تجارية أو قابلة للتجسير. وإذا كان عالم الأدب والفن قد مثل على الدوام بالنسبة إلى الناس عالماً متعالياً، وبعداً آخر للواقع، فإن الرغص الأكبر على حد تعبير فلسفة علم الجبال قد بات اليوم مرفوضاً، وامتنع عالم الأعمال «البعد الآخر»^(٥٢) لقد كان معظم كتاب البيوتريبات يعتقدون - فيما عدا سير فرانسيس بيكون - أن التقدم يجب أن يكون تقدماً عقلياً، وروحياً، وخلقياً، وأن السعي وراء المادة يجعل من العسير على الفرد الوصول إلى الكمال والسمو.

والذين قرأوا رواية «نهر الجنون»^(٥٣) لتوفيق الحكيم، لابد أن يكونوا قد أدركوا أن الرواية تحاول أن تعالج مشكلة الاغتراب، فالشخص الذي يشرب من ذلك النهر كان يصاب بلوثة عقلية تجعله يبدو غريباً في نظر المجتمع الذي يرفضه ويتعد عنه. ولكن بمرور الوقت تزايد عدد الشاربين المتحولين إلى (مجانين) وتناقص عدد العقلاء بسرعة وانقلبت الآلة، وتغيرت الأوضاع، وأصبح (العقلاء) قلة تعرضت لسخرية الأغلبية (المجنونة)، التي كانت تنظر إلى هذه الأقلية على أنها غريبة الأطوار، ويجب نبذها من المجتمع لما أصابها من جنون، وحتى لا يسري ذلك الجنون من تلك الأقلية إلى بقية المجتمع، ولم يبق سوى شخص واحد في آخر الأمر كان يرفض أن يشرب من النهر حتى لا يفقد عقله، وتميزه، وشخصيته، كان يعيش مغترباً عن المجتمع الذي ينتمي ولا ينتمي إليه، وكان يعاني من هذا الاغتراب، ولم يجد أمامه في نهاية الأمر إلا أن يشرب ليساير بقية أفراد المجتمع ويندمج فيه وكان ذلك بمثابة (انتحار) بالنسبة إليه.^(٥٤)

إن عبد الآلات الأكبر - في مسرحية الخزامي، مدينة لا عقول - يسعى بكل الطرق لتحويل جموع الشعب إلى عبيد للآلة، إنه يسعى لتحويلهم، لقربتهم، لثرائهم، لتنازله عن حريتهم وخضوعهم. عبد الآلات الأخير: عليك أنت وعبد آلة النار تقع هذه المسؤولية عليك أن تحولوا أفراد هذا الشعب عبيدا للآلات، وأن يعرفوا أن الرجل الذي يخضع للآلة لا يعدله أي رجل آخر في العالم.....

العمل يا كرمي الصغيرة الشهية هو السبيل لجعل سكان هذه المدينة مثلنا. . . عبيدا للآلات. . . إنهم متى أصبحوا عبيداً للآلة، سيصبح بمقدورهم أن يحققوا أموراً لا تخاطر لهم على بال. . . ومطلوب منك أن تجعل الناس هنا يرضون في أن يكونوا مثلنا. . . عبيدا للآلات. (تخرج عبدة الكروم) (ويقف العبد الأكبر مواجهاً الجمهور). . . هل سأنجح فيما ذهبت إليه؟ هل أستطيع أن أحول سكان هذه المدينة الصغيرة عبيدا للآلات؟ النجاح يحتاج إلى تعاون.

وهنا في عالمي الصغير هذا هل يمكن أن أخلق التعاون أم لا؟ (يتحرك) الحياة ترحب بالقوي. . . كلكم تعرفون هذا. . . لذا يجب أن أكون قوياً حتى أستطيع أن أصل إلى ما أريد.^(٥٥)

ولا يخفى أن الآلة نفسها تلعب دوراً سياسياً بارزاً في المجتمع التكنولوجي، فميكنة العمل، أبطلت مفعول

عالم الفكر

الرفض والنفي الذي كانت تمثله الطبقة العاملة الكادحة، ودفع هذه الطبقة إلى الاندماج بالنظام القائم^(٥٦)، لأن هذا الاندماج يعني تقمص الآلة لروح الإنسان، وتقمص الإنسان لروح الآلة، يعني الانتقال من صعيد العالم المادي، إلى صعيد العالم اللامرئي، عالم الأوهام، والأحلام، والأمال.

الآلي الرابع: أنه يفتخر بأنه آلي... وبأنه يسخر من أفراد الشعب الذين لم ينضموا ولم يتحولوا إلى آليين.

المرأة الآلية: (وهي تضحك) كلام سليم: كلنا حدث لنا هذا.

الآلي الأول: ... إنني كإنسان متمي لهذا الشعب أشعر بالفخر... والفخر الشديد (محدثا الرابع) يا صديقي إن انتهاءك لهذا الشعب يعني بالفخر أمورا كثيرة... خذ مثلا مستقبلنا، أنه مضمون أكثر من البشر الذين لم يتموا إلينا بعد سفرى أنا وأنت أو أي واحد منا إلى الكواكب المحيطة بالأرض، متوفر في أي وقت أشاء، أملك الملابس الخاصة بذلك، وأعرف كيف أنفاهم، ولا تنسى المادة... يا صديقي إنها متوفرة بين أيدينا أكثر بكثير من البشر العاديين.^(٥٧)

إن العالم-الآلي- في مسرحية مدينة بلا عقول، قد فقد هويته ومعناه، يفقدانه لروحه، يتحول، انقلب إلى آلة كبيرة خفيفة غير معقولة، عسيرة الإدراك، غريبة الوجود، كل قيمتها ووجودها، يتمثلان فيها تملك، وفيها تنفق، أينما تسافر.

ومن هنا كان مجتمع عبيد الآلة- في مسرحية الخزامي- مجتمعا أحادي البعد، مجتمعا يحيلك باستمرار إلى ذاته، ويجرد من المعنى كل محاولة لمناواته ومعارضته، مادام يلبي حاجات عبيد الآلات ويرفع مستوى حياته.

فإنسان الآلة عبد الآلة، إنسان «ذو بعد واحد، كما يرى هيربرت ماركوز، إذ استغنى عن حرته بوهم الحرية، وإذا كان هذا الإنسان يتوهم بأنه حر لمجرد أنه يستطيع أن يختار بين تشكيلة من البضائع والخدمات التي يكفلها له المجتمع لتلبية حاجاته «فما أشبهه من هذه الزاوية بالعبد الذي يتوهم بأنه حر لمجرد أنه منحت له حرية اختيار سادته».^(٥٨)

إن الآلة هي الشر ذاته، بعد أن استعبدت الإنسان وسخرته لخدمتها تدريجيا، فصمويل بتلر في قصة «ايرون» يقول: إن التطور العلمي سيخرج لنا الآلات لإنتاج آلات أخرى، وعندما يتزايد عددها وتصبح ذاتية الحركة، قد تدوس الإنسان بتروسيها وتسلبه حرته، وقد يستغل الحظر وتتطور الآلات الذاتية الحركة حتى يصبح لها نظام توالد كبني الإنسان، وتقضي في النهاية على الجنس البشري.^(٥٩) وهذا التوالد أو التكاثر الآلي الدلالي قد طرحه كاريل تشاييك، على لسان يعقوب برومان مدير الإدارة بمصانع روسوم.

برومان: لقد أنتجنا أناسا آليين كثيرة جدا... وأقسم بروحي، لقد كان متوقعا أنه ذات يوم أو آخر سيصبح الناس الآليون أقوى من بني الإنسان.^(٦٠)

ولأن الشخصيات الآلية، متشبهة، متحولة، فهي شخصيات جوفاء لا سبيل إلى تمييز بعضها من بعض، فهي عاجزة عن التفكير أو التعبير- بوصفها أفرادا فقدوا جوهرهم وأدميتهم- إلا بشكلها، أو مظهرها الخارجي المميز، يزي معين أو لباس معين، كتأكيد ظاهر لاعتزاز بذواتهم.

العبد الأكبر: عليك أن تلبس البدلة الآلية- لتكون قدوة... هيا يا كرمي خذي هذا السيد الفاضل واعطيه ما يريد من بدل آلي- فهو قد أصبح منا^(٦١)

إن ارتداء البدلة الآلية، كزي، بمثابة المعادل الموضوعي، للتحويل والقبولية والاعتزاز وسلب التمييز الشخصي والدلالي للفرد.

الثالث : لقد أخذهما الغرور بالبدلة الآلية الجديدة. (٦٢)

فالبدلة الآلية، بمثابة الشارة، شارة الدخول - المميزة - في عالم عبدا الآلة وهي، ربما توثي إشارة الدخول في دولة الطاعون في مسرحية البر كامى (حالة طوارىء) فالناس الذين انفضوا تحت رحمة الطاعون، أو الاستعمار أو القهر - وكلها تؤدي إلى الاغتراب - عليهم أن يرتدوا الشارة تأكيداً لفقدان الهوية الإنسانية الحرة. السكرتيرة : على حين تقومون أنتم أيها الحراس ببيع شاراتنا . . . شارة الالتقاء للحكم الجديد الذي أعلنه الطاعون بلسانه عليكم. (٦٣)

إن الآلية وعبادتها بمثابة الطاعون، عند كامى، أو داء الخرتشة عند يونسكو. إذ تحول الإنسان إلى مجرد شيء مغرب، أي تجعله بمثابة الآلة أو الرقم - عند الحزامي وكاريل تشابيك - تجرده من صفاته الإنسانية، فيصبح مجرد شيء هلك ويستهلك، ويتعد كل البعد عن كل ما يميزه بوصفه إنسان عن بقية مخلوقات الأرض. ومن أجل ذلك عمد الحزامي إلى فضح شعارات عبدا الآلات الأكبر، كما ندد يونسكو بداء الخرتشة الذي يصيب الناس «فيحلمهم أيضاً على ترديد شعارات لا يؤمنون بها ولا يفهمونها مدلولاً، فيقعون فريسة المفكرين الذين ابتكروا النظام النازي، وروجوا له، فأصبحوا بمثابة الخرافات، في تفكيرهم الممجى واندفاعهم الجماعي، فهم لا يفكرون ولا يتأملون فيما يقولون، إنما يحفظون عن ظهر قلب بعض الشعارات، يقومون بإلقائها وترديدها بصورة آلية». (٦٤)

العبد الأكبر: إنني هنا أخدم الشعب وأقدم له خلاصة أفكارى. ماذا يجب على أن أفعل لأخفى نفسي ومدبتي الآلية من الضياع؟ إن هدفي خلق إنسان بعيد الآلة، يدخلها في جميع شئون حياته، يسخرها لأمره على شرط أن يرتاح، انني أبحث عن راحة الإنسان من خلال تعامله مع الآلة لكن لماذا المعارضة؟.. لماذا يقف البعض في وجهي؟.. إنني أكره هتلر كما أكره نيرون. . . كما أكره قيصر روما. . . أكرههم جميعاً. (٦٥) ونفس الشعارات تقريباً، يردددها هاري دومين المدير العام لمصانع روسوم للإنسان الآلي العالمي، في مسرحية الإنسان الآلي.

دومين : في خلال عشر سنوات سيقوم إنسان روسوم العالمي بإنتاج الكثير من القمح، والكثير من القماش، والكثير من كل شيء، حتى إن الأشياء ستصبح بدون ثمن تقريباً وسيحصل كل فرد على ما يريد. لن يكون هناك فقر نعم سيكون هناك بطالة، ولكن حينئذ لن يكون هناك عمل ستقوم الآلات الحية بصنع كل شيء. سيقوم الرجال الآليون بتوفير طعامنا وكسائنا. . . وسيقومون بصنع الطوب وبناء منازلنا. . . سيقومون بمسك حساباتنا، ويكنسون لنا السلام. لن يكون هناك عمل وسيتحرر كل فرد من القلق، ويتخلص من حقارة العمل. سيعيش كل فرد لكي يصل إلى الكمال. (٦٦)

إن الشعارات البراقة، التي طرحها عبدا الآلات الأكبر في مدينة بلا عقول للحزامي، ودومين مدير عام مصانع روسوم - في مسرحية تشابيك - تشبه كل منها «خطبة الأم ييبس في مسرحية القاتل ليونسكو، أنها محاكاة تكميلية لحظبة توحيد الرأي العام». (٦٧)

وكي لا يأخذ المتلقي، خطبة العبد الأكبر مأخذ الجد، ولكي يؤكد الحزامي تهكمه ورفضه لكل شعارات العبد الأكبر، ولكي يعلن رفضه وهلمه من القولية في إطار الآلية، ومن ثم الاغتراب، يعلن على لسان الآلي الرابع خلاصة الأمر، «أن تكون ألياً يصنع منك الطريق». (٦٨) هنا تبرز بداية الوعي، بداية التمرد وتجاوز الاغتراب.

فيكني أن يتغلب فرد واحد - في البداية - على خوفه، حتى لو كان صبياً صغيراً، اعتقله الآليون، بعد سقوط صاروخهم، واغتراب ألهم عليهم.

الصبي: لن تستفيد من موتى (موجها الكلام لعبد الآلات الأكبر)، ولا أسمع لك بهانتي (موجها الكلام إلى م)

وثق أن تهديدك لن يفيد معي.. عليك أن تدفع الحرية لأبناء هذا الشعب.. أنت يا سيدي بآلتك التي تريد أن تتحول إليها تقتل الحرية.. دع الحرية غذاء للشعب.^(٦٩) ونفس الفكرة أو المقولة يطرحها الفتى الأول، الراضى للآلية، من جماعة «منظمة التحرير من الآلة» الثائر ضد الآلية والتغلب والنشيق، في مواجهة عبد الآلات الأكبر، كحل لتجاوز الاغتراب، وتحقيق الذات الإنسانية.

الفتى الأول: كان أمك.. يا سيدي في أن تخلق مواطنًا مثاليًا.. كنت تريد منا أن نكون عبيدا للآلات.. مهدت لنا الطريق نحو تحقيق أمك.. لكن هذا لم يوصلك للنجاح الذي تريد.. لأنك حاولت أن تغير طبع الإنسان وأن تقتل الحرية، وطبع الإنسان لا يتغير، والحرية لا تموت.. الحرية تأتي عندما تصرخ النفوس أين الحرية.. وأنت يا سيدي كنت فاشلا في نشر تعاليم الحرية.. ولذلك ضاع منك أنت كل شيء.^(٧٠)

وتؤكد نفس المعنى تقريبا سكرتيرة الطاعون في مسرحية كامى، عندما تقول سرا صغيرا لدييجو.

السكرتيرة: ويقدر ما تعي ذاكرتي كان دائما يكفي أن يتغلب رجل على خوفه ويثور.

ويؤكد هذا المعنى تماما دييجو في حوار مع الجوقة

دييجو: ... اليوم لإبد لكم من هزيمة الخوف لو شئتم أن تحتفظوا بالخير فقط.^(٧١)

فدائما «ثمة ثغرة خفيفة في التركيب الآلي للطغيان، تجعله يفقد سلطانه أمام كل شجاع لا يهاب،^(٧٢) مهما بلغت دقة النظام».

الفتى الأول: ... عسوا سيدي.. أنت لاشك تعرفين النظام الدقيق الذي يتبعه العبد الأكبر لحماية مدينته.. وحماية نفسه، لكن هناك ثغرة صغيرة في النظام، استطعنا من خلالها أن نصل إلى ما نريد.

العبد الأكبر: ثغرة.. من أوجدها؟

الفتى الأول: أنت.. يا سيدي

العبد الأكبر: كيف؟

الفتى الأول: حاولت أن تقتل الحرية.. وأن تغير النفوس ففتحت ثغرة ياسيدي.^(٧٣)

ورغم أن «الليوتوبيا العلمية دقة الساعة، أو الآلة - وهذا تحظى بنصيب أكثر من الواقعية، وخاصة في القرن العشرين - فهي تطوي في ثناياها حلم الإنسان الحديث ومخاوفه.^(٧٤).. لأن الخطأ دائما وارد، واغتراب الآلة عن خالقها وارد أيضا. كما أن الآلية لم تحسب حسابا لمشاعر الإنسان، لشخصيته الفريدة، ولإرادته الحرة».

السكرتيرة: أن نظامهم رائع.. وأنت على حق ولكن ثمة خطأ في تركيب آلهم

دييجو: لا أفهم

السكرتيرة: ثمة خطأ يا حبيبي.. ويقدر ما تعي ذاكرتي كان دائما يكفي أن يتغلب رجل على خوفه ويثور، حتى تبدأ آلهم في الصليل.. لا أقول إنها تتوقف فمن أصعب الصعب وقوفها ولكنها تصلصل، وأحيانا تتصلصل حقا، وتحزن.^(٧٥)

إن مجتمع الآلة، مجتمع يخضع لتخطيط صارم، كل ما فيه مقسم إلى مراتب محددة (ويعمل بنظام يفوق نظام الآلة نفسها). فهو مجتمع كامل من الناحية الشكلية، عقيم بلا حياة في جوهره، أن سيادة المكنة في العمل، (والمجتمع) والتقنين الصارم ومواءمة الميول والرغبات في الحياة اليومية، تلك المواءمة التي تنتفي معها شخصية

الفرد، قد تركت جميعها بصمتها على شخصية الفرد بل وعلى نفسية ملايين عديدة من الناس في الغرب. (٧٦)
إن مصطلح «الغتراب» يعتبر الآن من أكثر المصطلحات تداولاً في الكتابات التي تعالج مشكلات المجتمع الحديث، وخاصة المجتمع الصناعي المتقدم وبالذات في الدول الرأسمالية.

«إن غتراب العالم عن منتجاته، أي عن اكتشافاته العلمية يعبر عن طبيعة أسلوب الإنتاج في المجتمع الرأسمالي، الذي يحول أي شيء حتى الإنسان إلى سلعة» (٧٧). والرأسمالية من أجل ذلك تعني غتراب الإنسان عن منتجاته، أي عن البيئة المحيطة به وعن باقي البشر. (٧٨)

ومن هنا كان تحالف واتحاد المصالح، بين الرأسمالية والتكنولوجيا، ومن ثم تبرز مسرحية مدينة بلا عقول، سر انزعاج الرجل الثري (م)، من جراء ما نشرته كل الصحف حول سقوط الصاروخ وانفجاره، قبل انطلاقه إلى المشتري أو الزهرة. فقد جاء الرجل الثري يعقد اتفاقاً للمصالح بين الرأسمالية وعبد الآلات الأكبر. العبد الأكبر: أهلاً بك... في مكانك الجديد من العالم.

م: (يهب واقفاً) سيدي أنه لشرف كبير أن... .

العبد الأكبر: إنه لشرف كبير أن تتعاون معنا.

م: بكل سرور يا سيدي... إن هذا يجّدم مصالحنا.

العبد الأكبر: بالطبع هو يجّدم مصالحنا... فأنت تعرف أننا نوي إقامة مصانع للآلات الحديثة التي قمت باختراعها. هذه الآلات التي ستريح الإنسان من تعب الحياة وتجعله عبداً لها... وأنت بعقلك النافذ تستطيع أن تسهم معنا في هذا المشروع.

م: سيدي إنني ما جئت هنا إلا لكي أعلن تأييدي لكل خطوة تخطونها في سبيل خدمة هذا الشعب وتحويله عبداً للآلات.

العبد الأكبر: حسن... أنت معنا إذن؟

م: في كل شيء... وكل خطوة. (٧٩)

إن السلطة المهيمنة من وجهة النظر الماركسية، ليست هي السلطة السياسية، وإنما هي السيطرة الاجتماعية المترتبة على احتكار طبقة ما لوسائل الإنتاج وامتلاكها. فالسلطة وفقاً للمنظور الماركسي هي سلطة مستندة على واقع مادي، اقتصادي، اجتماعي، وليست مجرد سلطة سياسية، حيث تبدو السلطة السياسية كتنشيط للسيطرة الاقتصادية، لا تقوم بذاتها أو توجه العلاقات الاجتماعية، وإنما هي تخضع للملكي وسائل الإنتاج. (٨٠)
إن الرجل الثري «م» على استعداد لتمويل الاختراعات الجديدة، خصوصاً بعد فشل الصاروخ الأول وانفجاره، فالمال موجود بمجرد الإشارة، فالتحالف قوي والمصالح مشتركة ومستمرة، بين القطبين.

م: لا عليك يا سيدي... كم تريد من المال لكي تنفذ اختراعاً جديداً، يكشف الحقائق دون حاجة إلى تعذيب؟

العبد الأكبر: لا أدري... علي أن أفكر.

م: (وهو يستعد للخروج) فكر... وكل ما تريد ستجده في حوزتك... بمجرد الإشارة... إننا نفق بجانبك يا سيدي. (٨١)

إن الغتراب من وجهة نظر بريخت، يعتبر السمة المميزة «للمجتمع الرأسمالي» (٨٢) ومن الجدير بالملاحظة أن تناول بريخت لفهم الغتراب واستخدامه هذا اللفظ عند تحليل الظواهر الاجتماعية/ السياسية، هو بدون شك

عالم الفكر

نتيجة تأثره «باركس» إن اختيار بريخت لقولة الاغتراب، واستخدامه لها كتكنيك مسرحي، يرجع إلى تصويره أن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلي للشخصية، وللمجتمع في القرن العشرين .
إن الاغتراب كحالة يراها الإنسان مشروطة بعوامل اجتماعية واقتصادية، وأن إزالة هذه العوامل هي الخطوة الأساسية نحو إقامة مجتمع إنساني غير مغرب. (٨٣)

لقد أوضحت الثقافة في المجتمع التكنولوجي بضاعة، وحتى موسيقى الروح أمست تجارية أو قابلة للتجارة .
عبد الآلات الأكبر: أخبرهم أنهم لن يحتاجوا إلى فلسفة أفلاطون، ومنطق أرسطو، ولا بلاغة المنيني، أو شجاعة عنتره، لن يحتاجوا إلى عقد روسو، ولا إلى مقدمة ابن خلدون، لن يحتاجوا إلى شيء من هذا (وهو يتأمل) سيعيشون كنحلة تلدغ ولا تلدغ، كفراشة تصيد الجمال ولا تصاد. أخبرهم بهذا كله . . نعم بهذا كله . . أخبرهم أن الهدايا تنتظرهم عند أبواب عبد الآلات الأكبر. (٨٤)

كذلك أقيمت الرغبة الجنسية تسامياً، واستبدل المجتمع التكنولوجي (الايروسية) (٨٥) التي هي أكثر من مجرد تعبير عن الرغبة الليبيدية، بنوع من واقعية جنسية تقلص عالم الليبدو إلى مجرد نغمة تتطلب التلبية على نحو سريع ومباشر، وواقعي مئة بالمئة . وهنا بالضبط تكمن المغارقة ففي الوقت الذي يتيح فيه المجتمع المعاصر مجالاً أوسع بكثير مما في الماضي لتلبية الرغبة الجنسية، نلاحظ أن مبدأ اللذة يواجه من خلال هذه التلبية تقلصاً وانكماشاً، وبكلمة واحدة: إن الجنس في المجتمع الأحادي الجانب، يصبح هو الآخر أحادي الجانب، وطاقمة من الطاقات المستنفرة بالتالي لحياة ذلك المجتمع. (٨٦)

فها هي عبدة الكروم - لاحظ التسمية - تروح منساقه من عبد الآلات الأكبر، إلى عبدالة النار.

العبد الأكبر: اجلسي يا امرأة، واكشفي لي عما تحبين.

عبدة الكروم: (بعد أن تجلس) أخبيء الحب لك يا مولاي . . وقد اكتشفته أنت . .

نعم إني كل يوم أحبك بلون ولكن الحب هو الحب . .

(تقف وتذنو منه) وبعد

العبد الأكبر: (وقد التصق بها) وبعد . . . سيعرف الناس أن الحب ليس بالصعب كما يقول الشعراء (يقبلها) وأن القبله سيكون طمعها لذياً عندما نعرف كيف نقبل من نجب . .

عبدة الكروم: اشرب يا مليكي، ولا تفكر الآن إلا فيما يجب عليك أن تفكر به وأنت معي .

العبد الأكبر: وما هو هذا الواجب؟ (يتناول الكأس)

عبدة الكروم: أن تفكر بي وبجمالي . . أنا جميلة . . أليس كذلك؟

العبد الأكبر: إنك جميلة وشبيهة أيضاً . .

(يحتضنها بقوة) لكم أنت رائعة في تفكيرك كما أنت رائعة في جمالك. (٨٧)

لقد قيل كلام كثير عما يحققه المجتمع الصناعي المتقدم من درجة أكبر في الحرية الجنسية، ولكنه لا يحقق ذلك إلا بقدر ما تصبح هذه الحرية قيمة بضاعية وعنصرًا من عناصر الأعراف الاجتماعية . ففي علاقات العمل وفي عالم العمل يباح للجسم بأن يعرض صفاته الجنسية من غير أن يكف في الوقت نفسه عن أن يكون أداة عمل، وتلك هي إحدى المآثر النادرة للمجتمع الصناعي. (٨٨)

«تدخل عبدة الكروم من البين، وقد غيّرت ملابسها إلى ملابس عصرية مغرية . تقف عند المقعد الطويل» .

عبدة الكروم: هل أعجبك فستاني الجديد؟

عبد آله النار: (ملفتنا إليها) يا للروعة . . ما هذا الجمال؟
 عبدة الكروم: إنه لك يا عزيزي (تقرب منه) إنما لم نتمتع سويا منذ مدة.
 عبد آله النار: منذ أربعة أيام . . .
 عبدة الكروم: والآن.
 عبد آله النار: (محاولاً أن يبتعد عنها) انتظري . . انتظري حتى أنتهي من عملية إطلاق الصاروخ.
 عبدة الكروم: (تقرب منه) لا أستطيع أن أنتظر أكثر من هذا.
 عبد آله النار: لقد أمرني بإطلاق الصاروخ . . وأنت تعرفين النتيجة إذا تأخرت عن تنفيذ الأوامر.
 عبدة الكروم: لا تخف منه . . أنا أحبك.
 عبد آله النار: لن تستطيعي . . إنه صاحب الأمر في هذه المدينة.
 عبدة الكروم: (بغضب) لكنه جبان أمام جملي . . (تقرب منه أكثر)^(٨٩)
 إن مستخدمات المكاتب الفاتنات، والبايعات الفاتنات، والمدراء الشبان، والرجولين، هم بضائع لها قيمة تجارية كبيرة، أما صعبة عريقة طريفة محبة - وهي الصعبة التي كانت وقفاً على اللوردات والحكام - فإنها تسهل التقدم في عالم الأعمال.^(٩٠)
 ولا تقتصر مشاغبة عبدة الكروم، لعبدة الآلات الأكبر، وعبدة آله النار، بل تتعدى ذلك إلى عبد آله الموت.
 إن عبدة الكروم في مسرحية مدينة بلا عقول، تشبه - إلى حد ما - شخصية نينا ليدز، في مسرحية الفاصل العجيب، إذ تزوج منساقاً من ذكر إلى ذكر، عندما تفقد في الحرب الرجل الوحيد الذي ربما كان في استطاعته أن يرضي طبيعتها بأكملها.^(٩١)
 عبد آله الموت: (بنشوة السكران) خمرتي المعتقة . أينها الجميلة الذكية (تنظر إليه) إن كلا ما يدور في رأسي لكن لا أعرف كيف أعبر لك عما أريد.
 عبدة الكروم: (تقرب منه) هيا قل.
 عبد آله الموت: (وهو يقبلها) لا أعرف . . لا أستطيع.
 عبدة الكروم: (تبتعد قليلاً) . . تعني حبك لجسدي يمنعك من الكلام.
 عبد آله الموت: نعم . . نعم . . (يصمت) هيا دعينا نتمتع قليلاً.
 عبدة الكروم: اسمح يا عزيزي بعد أن ينتهي الاجتماع سنذهب سوياً.
 عبد آله الموت: هل اعتبر هذا وعد . . ؟ (يتحرك بسرعة فيقبلها وتبادل ذلك) هيا اجلسي في المكان المخصص لك.^(٩٢)
 لقد اندمج الجنس - في المجتمع التكنولوجي - بالعلاقات العامة، وعلاقات العمل، ومن هنا فهو يستفيد على ما يبدو من تلبية أكبر. ولقد أتاح التقدم التقني، وطرز الحياة الرغيدة إمكانية إدخال عناصر ليبيدية في إنتاج البضائع وتداولها. فالتلبية التي يأذن بها المجتمع، ويرغب فيها، ويشجع عليها تتمتع بلا أدنى ريب بمجال أوسع بكثير، ولكن مبدأ اللذة يواجه من خلال هذه التلبية انكماشاً، ويعاني من تقلص حرمانه من المطالب غير القابلة للتوفيق مع المجتمع القائم، إن اللذة التي من هذا النوع تولد الخنزير.^(٩٣)
 ولا يقتصر الأمر، على (عبدة الكروم). بل تجاوزها إلى الآليين الجدد، الذين انضسوا تحت عبودية الآلة حديثاً في مجتمع الرفاهية والتكنولوجيا.

المرأة الآلية: السعادة. تريد السعادة. . تعالى معي إذن هيا.

الآلي الثالث: انتظرا. . سآتي معكما.

المرأة الآلية: إذا كنت تريد الحب. . الحب اللذيذ. . فتعال معنا.

الآلي الثالث: الحب. . يجب أن ندع الحب الآن.

الآلي الأول: تعالى. . لا نستطيع أن نتأخر عن لعبة الحب.

الثالث: سآتي معكما. . انتظرا. (٩٥)

في «عالم جديد جبرى» لألدوس هكسلي، تصور هذه القصة عالما محكم النظام، مسيطر، دقيق الحركة، حيث التنظيم العلمي يغطي جوانب الحياة. وتستخدم في هذا العالم، أساليب الإنماء الجماعي في إقناعه، بأن حياته هي النعيم الذي لا نعيم بعده، فإن أراد لعبا فليس أمامه غير اللعبة الجنسية، والمفروض في هذا الفردوس، أنه لا يعرض عن هذه اللعبة إلا ما كان سقيم النفس والوجدان. (٩٦)

والواقع أن ظاهرة التحلل الأخلاقي، والذي قد يتخذ صورة التمرد الجنسي في مجتمعات الرفاهية الآلية، قد حظيت باهتمام جانب كبير من المفكرين والمسرحيين، وفُسر على أنها مؤشرات وعلامات للاغتراب في عصر الآلة، عصرنا الحديث. وقد فسرها البير كامى، على أنها وليدة وعي الموت - مشيرا إلى مبدأ الامتلاء، أو الإحساس بالحياة حتى الامتلاء - فهاذمت أنى مخلوق فان، ومادام أن لا شيء يهم تجاه موتى، فينأى لن يهمني أن أعيش كما يجب الآخرون - الأخلاقيون - لي أن أعيش، أو كما تفرض علي الأخلاق العامة، والعرف العام، أو كما يطالبني بذلك الشرف والنبل، ولكنني سأعيش كما أحب أن أعيش، حياة متمثلة حتى الشالة، أشربها شربا، وأحيا كل لحظة من أوقا إلى آخرها، ويطولها وعرضها وعمقها وإرتفاعها. (٩٧) وهذا كله أيضا وليد الوعي الحاد - بالضيق - بالاغتراب.

وإذا كان مبدأ الامتلاء - كما يرى كامى - وليد وعي الموت، فإن الحب كعاطفة سامية، وليد وعي الحياة والأمل والتفاؤل بالمستقبل، إلا أن التشيؤ في عالم الآلة قد يحول دون ذلك، مفسحا المجال للجنس «المادة» دون الحب «الروح» ففي مسرحية «الزئعة الآلية» ١٩٢٨ للكاتبة صوفي تريد ويل - وهي مثل للمسرحية التعبيرية - تبحث فيها البطلة المساة ببساطة «المرأة الشابة» عن الحب دون جدوى وسط عالم الآلات والتجسار (٩٨) فلمجتمعات الآلية التكنولوجية، بإيقاعها السريع وزرعها المادية العلمية «لم تعد حتى تؤمن بالحب، لقد خلت علاقة الرجل بالمرأة من كل حرارة رومانسية لا يعترف بها المختبر، وتجردت من كل عاطفة، بحيث باتت مجرد حاجة عضوية، وأهانت كافة القيم - أو معظمها - ولم يعد هناك إلا الإحساس بأن الحياة عبث، ولم يعد هناك إلا اليأس والقنوط» (٩٩)، والاغتراب. فهذا هو العبد الأكبر - في مسرحية مدينة بلا عقول - (يوظف) الحب، كوسيلة لجذب وإقناع الناس للانضواء في ركب عبودية الآلة.

عبد الآلات الأكبر: لا تنسى يا كرمتي أن مهمتك صعبة فأنت تحمين. . ومن يجب يستطيع أن يقنع الآخرين بالحب لأنه رأى فيه ملاذا للراحة واللذة ومطلوب منك أن تجعلى الناس هنا يرغبون في أن يكونوا مثلنا عبيدا للآلات. (١٠٠)

فلقد نشأ الحب، كعاطفة، وأصبح وسيلة - لا غاية - للجذب والترغيب في الآلية والعبودية. وإن كان الإنسان الآلي الثالث مازال يؤمن - رغم دخوله في عالم عبودية الآلة - أن الحب عاطفة سامية.

الآلي الثالث: الحب. . يجب أن ندع الحب الآن. (١٠١)

عالم الفكر

إن عالم الآلة في مدينة بلا عقول، عالم عملي مادي لا يؤمن بالحب، أشبه بعالم الطاعون - في مسرحية كامبي - الذي حظر الحب، إدراكاً بأنه نظير للحرية والحياة.

دييجو: لقد حظروا الحب . . أه إني لأكف عليك من كل قلبي.

فيكتوريا: . . إنهم يعدون كل شيء لكي يصبح الحب مستحيلاً، ولكني سأكون الأولى. (١٠٢)

إن النظم الديكتاتورية، والنظم الآلية، كلاهما يخشى الحب، ولذلك تعمل تلك الأنظمة على إتاحة الجنس، وإشباع الرغبات المادية، وتحظر الحب والعواطف الروحية.

ففي مسرحية إنسان روسوم الآلي محظور ممارسة الحب حتى بين الأشخاص الآلية . . فها هو بريموس الإنسان الآلي، يتوسل إلى الكويست مدير التوريدات بمصانع روسوم، ألا يجرب حبيبته الإنسانية الآلية هيلينا، لأنه - رغم أليته - يحبها . وهنا تبرز سخرية تشابيك المرة، من مجتمع القائمين على صناعة وتوريد وتسخير الآلية في المجتمع العلمي التكنولوجي، الذي لا يضع أي اعتبار لمشاعر الحب، حتى بين الآليين فما بالك بالبشر.

الكويست: اذهب . . إني أريد أن أقطع هيلينا . . أفعَل ما أمرتك به بسرعة.

بريموس: خذني بدلاً منها . . لن أصرخ . . لن أصبح . خذ حياتي.

الكويست: ألا تريد أن تعيش إذن؟ (١٠٣)

لقد أخذ العلم يتطور - بمضي الزمن - من حب المعرفة، إلى حب السيطرة - ومن ثم اغتراب الإنسان - فجعل الرجل العلمي يقول: ماذا يهم من أن العالم الخارجي موجود فعلاً أو أنه مجرد حلم، ما دمت أستطيع أن أحمله على السلوك الذي أشاء. وهكذا أحلت السيطرة، محل الحب، وهذا تطور يؤسف له. فالعالم بغير بهجة وبغير حب، هو عالم تجرد من القيم التي كانت تثير حياة الإنسان، قبل عصر العلم. (١٠٤)

إن كل البناء الفكري والفلسفي للمجتمع الأحادي البعد، يقوم على أسطورة، «أسطورة حياد التكنولوجيا»، والحق أن ما يسمى بالحياد التكنولوجي، قد وسم بميسمه العصر كله، وثقافة العصر كلها، وما هذا إلا منطق السيطرة والرقابة، ولكنها السيطرة المستبطة، والرقابة المفروضة من الداخل. (١٠٥)

فالانحياز الحديث في الإنتاج البيوتوبي الحديث يتجه سبل التهكم على إمكان تحقيق البيوتوبيا، وخاصة تلك البيوتوبيات التي لها طابع صارم قاس.

يقول سلبان الحزامي، في مقدمة مسرحيته، إنها «محاولة للمشاركة في تصوير واقعنا اللاهث نحو استقلال الإنسان». (١٠٦) فالمسرحية بمثابة رحلة بحث عن الخلاص من الآلية وما تسببه من اغتراب وقهر وعبودية للإنسان، وجوهر الأزمة، هو الانقسام والافتراق الذي يعيشه الفرد، على المستوى الاجتماعي والتكنولوجي، ومظهر الأزمة، هو الرفض، ومحصلة الأزمة، تتمثل في تجاوز الاغتراب من خلال الوعي به، والخلاص منه على أي وجه من الوجوه، وإما أن يكون استمرار الاغتراب، فيسقط الإنسان - أراد أم لم يرد - في وهدة الاغتراب والعيشة والعدمية والانهيار.

لقد حاول الحزامي في مسرحيته، أن يكشف لنا عن القيمة الإنسانية الغائبة في مجتمع عبيد الآلة، مجتمع مدينة بلا عقول، حيث شعور الإنسان، بالآلية، بالعزلة، بالاغتراب.

فالعالم يرى - دائماً - من خلال الكلمة الشريفة، مهما خفت صوتهما أمام ضجيج الآلة، وصخب المادة، ورنين المال، يرى فيها شرف الإنسان . . أو الشرف الأسمى للإنسان.

الهوامش

- (١) الـ utopia (الطوبيا أو البوطيوبا) عبارة مشتقة من اللفظين اليونانيين topos, ou ومعناها ما لا يوجد في أي مكان ويقصد بها أرض خيالية يبلغ كل ما فيها الكمال، وقد ظل التفكير الطوبائي لمدة قرون سمة من سمات الحياة الفكرية. وكان أول الكتب التي وصفت مدينة فاضلة هو جمهورية أفلاطون، وتوماس مور في ١٦، وصمويل بلنر في ١٩، وفي الصين وضع مفكر صيني يدعى كانج سيوي عام ١٩٢٧ كتاباً بعنوان كتاب العالم الواحد، صور عالماً لا يعرف الإنسان فيه شقاء أو معاناة، يمكن الرجوع إلى رسالة اليونسكو، العدد ٢٨٢، ١٩٨٤.
- (٢) اليوتوبيا العلمية من التطورات العلمية، ولهذا تقدم عالماً متطوراً من الناحية التكنولوجية، ولهذا برز معنى الخوف من العلم، ومعناه الخوف من تغير ظروف الحياة، وهو نزعة طبيعية في الإنسان إلى حد ما، لأنه ينشد، فيها ينشد، الاستقرار والثبات لهذه الظروف، لأن هذا يوفر عليه كثيراً من الجهد وكثيراً من خوف المجهول. انظر: عثمان نويه حيرة الأدب في عصر العلم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩، ط١، ص ٢٠. ولقد اتضحت حقيقة دكتاتورية العلم، القائمة على الافتراضات المؤقتة والتي تحكمها درجة التقدم العلمي وأصبحت الحاجة ملحة إلى قوانين خاصة بالاستثناءات حيث يصعب لكل ظاهرة قانونها الخاص، القائم بذاته، فلا توجد قوانين عامة ثابتة. انظر: د. السعيد الزقري، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (الاستكشافية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٠) ص ٢٦٦.
- (٣) لا يشير كتاب العيث (يونسكو - يكيبي - اداموف - جان جينييه) إلى الرعب الذي تثيره مخترعات زماننا التقنية بل أنهم يكتشفون نتائجها ويصفون تفكها. انظر: فوتوباندولفي، تاريخ المسرح، ج١، ترجمة إلياس زحلاوي (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٩) ص ١٧١.
- (٤) تعتبر مسرحيات: الخريت، القاتل ليونسكو، الطاعون أو حالة طوارئ، لأليير كامبي، والإنسان الآلي لكاريل تشايك، والآلة الحاسبة للأزاريس - من مسرحيات التحذير الاجتماعي).
- (٥) طه محمود طه، مقدمة ترجمة مسرحية إنسان روموم الألي، من المسرح العالمي رقم ١٦٠، يناير ١٩٨٣، الكويت: وزارة الإعلام، ص ٢٥.
- (٦) د. عصام جبي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦) ص ٨٠.
- (٧) من مقدمة ترجمة مسرحية إنسان روموم الألي رقم ١٦٠، مرجع سابق، ص ٢٣.
- (٨) المرجع السابق، ص ٥.
- (٩) مسرحية في ثلاثة فصول من خمسة مشاهد، بالعربية الفصحى، كتبها في ١٩٦٩، ونشرت دار العودة، بيروت في عام ١٩٧١.
- (١٠) ساليان الحزامي، مدينة بلا عقول (بيروت: دار العودة، تشرين أول، ١٩٧١) ص ١٥.
- (١١) كاريل تشايك، إنسان روموم الألي، ترجمة د. طه محمود طه، من المسرح العالمي رقم ١٦٠ (الكويت: وزارة الإعلام، يناير ١٩٨٣) ص ١١٩.
- (١٢) عبد المنعم الحفني، البيركامي (القاهرة: دار الفكر، ١٩٦٣) ص ١٣٥، ١٣٦.
- (١٣) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٤٨.
- (١٤) نيقولاوي بوديانف، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢) ص ٨.
- (١٥) المرجع السابق، ص ١٣٤.
- (١٦) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٣٩، ٤٠، ٤٨، ٤٩.
- (١٧) د. قيس النوري، الاغتراب (اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، أبريل - مايو - يونيو، ١٩٧٩) الكويت، وزارة الإعلام، ص ٣٠.
- (١٨) هيرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الأدب، ١٩٨٨، ط٣) ص ٢٠، ٢١.
- (١٩) مقدمة ترجمة الإنسان ذو البعد الواحد، المرجع السابق، ص ١٩.
- (٢٠) د. مراد رعيه، الاغتراب والوعي الكوني، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول أبريل - مايو - يونيو، ١٩٧٩، الكويت، وزارة الإعلام، ص ١٠٦.
- (٢١) مسرحية الإنسان الآلي، مصدر سابق، ص ١٢١، ١٢٢.
- (٢٢) الاغتراب والوعي الكوني، مرجع سابق، ص ١٠٦.
- (٢٣) الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص ١٩٣.
- (٢٤) المرجع السابق، ص ١٨، من المقدمة.
- (٢٥) المرجع السابق، ص ١٨، من المقدمة.
- (٢٦) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٤٤، ٦٣.
- (٢٧) مسرحية الإنسان الآلي، مصدر سابق، ص ١٥٢.
- (٢٨) حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص ٢٩.

- (٢٩) أثير كاسي، حالة طوارئ، ترجمة د. كوثر عبدالسلام (من المسرح العالمي، ٦٩ الكويت: وزارة الاعلام، يونيو ١٩٧٥) ص ٦٧، ٦٨، ٦٩.
- ولقد أذان أزمان سالاكرو النظم الجماعية في مسرحية الأرض كروية، لقد حققت المسرحية نجاحا عظيما، جزئيا، بسبب التشابه بين سافونا وولا البطل، وبين شخصية هتلر.
- (٣٠) د. رضا مود الجابر الصباح، قضايا فكرية (الكويت، مطابع الخط، ١٩٨٤) ص ١٠٢، ١٠٣.
- (٣١) د. إمام عبدالفتاح إمام، الطاغية (الكويت: المجلس الوطني للثقافة، سلسلة عالم المعرفة، ١٨٣، مارس ١٩٩٤) ص ٦٦.
- (٣٢) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٢٨.
- (٣٣) مسرحية إنسان ورسوم آلي، مرجع سابق، ص ١٣٢.
- (٣٤) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ١٦.
- (٣٥) المصدر السابق، ص ١٣.
- (٣٦) الطاغية، مرجع سابق، ص ٦٣.
- (٣٧) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٨٥.
- (٣٨) د. نادية بدر الدين أبو غازي، قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر (١٩٥٢ - ١٩٦٧) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٢٢٢.
- (٣٩) الفاشية: بمعنى الإحاطة والشمول واحتواء كل شيء. الطاغية، مرجع سابق، ص ٦٤.
- (٤٠) ومصطلح الديكتاتورية في الاستخدام الحديث، يعني النظام الحكومي الذي يتولى فيه شخص واحد جميع السلطات (وفي الأغلب، بطريقة غير مشروعة) ويملك أوامره وقراراته السياسية، ولا يكون أمام المواطنين سوى الخضوع والطاعة. انظر: الطاغية، مرجع سابق، ص ٦٢.
- (٤١) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ١٣، ١٤.
- (٤٢) المصدر السابق، ص ١٨.
- (٤٣) المصدر السابق، ص ٢٤.
- (٤٤) أثناء إعداد هذه الدراسة اكتشفت أن كاريل تشايك يؤكد على أن الديكتاتورية هي الطاعون الأبيض، إذ أشار إلى تلك التسمية في مسرحية حالة حصار ١٩٤٨، كما أن تشايك كتب (الطاعون الأبيض) ١٩٣٧، أو (القوة والمجد، وتعالج الظلم والاضطهاد والديكتاتورية). ولذلك لزم التنويه.
- (٤٥) مسرحية حالة طوارئ، مصدر سابق، ص ٩٣، ٩٢.
- (٤٦) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٢٦.
- (٤٧) المصدر السابق، ص ٢٥.
- (٤٨) المصدر السابق، ص ٣٦، ٨٢.
- (٤٩) المصدر السابق، ص ٦٥.
- (٥٠) مقدمة «الإنسان ذو البعد الواحد»، مرجع سابق، ص ١٣، ١٠، ١١.
- (٥١) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ١٥. من أشهر الأعمال الأدبية، رواية عالم جديد جرى لألدوس هكسلي، في هذه الرواية التي تصور عالما يحكم النظام، دقيق الحركة. إذ سيطر التنظيم العلمي على جوانب الحياة حتى تسلب على تشكيل الأجنه. وعظور على مواطن هذا العالم، بل من أبيض الأشياء إليه، مأثور الأدب والفن والدين وأكثر الكتب تضليلا مسرحيات شكسبير والانجيل، ولهذا أصدرت الأوامر إلى سكان هذا العالم بالامتناع عن قراءة هذه الكتب الخطرة لأن ما تزخر به من الأسى ومظاهر الفقر والمرض والشبهوة، لا يوجد له في هذا العالم فإذا مل الناس حياتهم أو أدركهم السأم - حتى في هذا الفردوس - فما عليهم إلا ابتلاع أقراص مخدرة. تسمى السوما، وهي يديل عزيم من الدين والأدب والفن. انظر: حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص ٢٨، ٢٩.
- (٥٢) (الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص ١٥.
- (٥٣) ومفهوم التحول في رواية الحكيم يشبه إلى حد ما مفهوم التحول في مسرحية الخريت، حيث يأخذنا يونسكو، إلى بلدة صغيرة يصاب سكانها بعملي مرض غريب ألا وهو تحوّلهم الواحد بعد الآخر من بشر إلى خراثيت، ولقد أصابهم هذا المرض بعد أن غزا بلدهم خراثيتان من الجنوب والشمال، وتحول جميع أهل البلدة إلى خراثيت ما عدا البطل الذي ظل يقاوم مرض التحول أو الخريت حتى النهاية. والواقع فإن تحول البشر إلى خراثيت يدل على تحلي الإنسان من آدميته تحت وطأة المادة، أو يشير إلى النازية وقولبة الجميع، أو إلى استعباد جماعي، أو إلى ضياع القيم الإنسانية، أو على أنها سخرية من الفاشية والشيوعية والنظام النفاي والمؤسسات الرأسمالية، إنها عذف أيضا إلى مقاومة المستعبر الجماعي، ومكافحة التحول، وتفشي الأوبئة الذهنية التي تنتشر وراء قناع العقل والأفكار التي ليست سوى أدوات جارية خطيرة، مصدرها الخوس والتزوات والمطامع الشخصية. أو ربما تشير المسرحية إلى أن الآخرين لا يهتمون بعزلك وتفردك، فإنك إن عزلت نفسك عنهم، وخالفهم الرأي وانفصلت عن منطقتهم تحولوا هم إلى خراثيت، مهاجمك وتريد أن تفكك بك، ويفتحمونك. يمكن الرجوع إلى: عبدالغفور نعمة، الاتجاهات المعاصرة في المسرح (بغداد: مطبعة حاداد/ ١٩٧١) ص ٨٩، د. حمادة إبراهيم، التقنية في المسرح، (القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٨٧) ص ١٠٩، ١٢٦، جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة د. عبدالمنعم إسماعيل بيروت: المركز القومي للثقافة والعلوم، ١٩٧٩) ص ٨٨، لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ب. ت.) ص ٢٥١، ٢٥٠، نسيم إبراهيم، يوجين يونسكو (الملوك الذي رحل)، مجلة المسرح العدد ٦٦، مايو ١٩٩٤، ص ١٥.

- (٥٤) د. أحمد أبو زيد، الاقتراب، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٩، ص ١٢.
- (٥٥) مسرحية مدينة بلا عقل، مصدر سابق، ص ١٣، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٤.
- (٥٦) مقدمة «الإنسان ذو البعد الواحد»، مرجع سابق، ص ١٤.
- (٥٧) مسرحية مدينة بلا عقل، مصدر سابق، ص ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١.
- (٥٨) مقدمة «الإنسان ذو البعد الواحد»، مرجع سابق، ص ١٢.
- (٥٩) د. طه محمود طه، القصة في الأدب الإنجليزي (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦) ص ١٩.
- (٦٠) إنسان ورسوم الآلي، مصدر سابق، ص ١٢٧.
- (٦١) مسرحية مدينة بلا عقل، مصدر سابق، ص ٦١.
- (٦٢) المصدر السابق، ص ٧٣.
- (٦٣) مسرحية حالة طوارئ، مصدر سابق، ص ٨٠.
- (٦٤) المسرح الفرنسي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٥٤، ٢٥٥.
- (٦٥) مدينة بلا عقل، مصدر سابق، ص ٥٣، ٦١، ٦٢.
- (٦٦) مسرحية إنسان ورسوم الآلي، مصدر سابق، ص ٦٧.
- (٦٧) مسرح الاحتجاج والتناقض، مرجع سابق، ص ١٠٧.
- (٦٨) انظر: مسرحية إنسان ورسوم الآلي، مصدر سابق، ص ٧٤.
- (٦٩) مدينة بلا عقل، مصدر سابق، ص ٥٥، ٥٨.
- (٧٠) المصدر السابق، ص ٨٩، ٩٠.
- (٧١) مسرحية حالة طوارئ، مصدر سابق، ص ١١٧، ١٢٤.
- (٧٢) موفان لويستك، ألبير كامو، ترجمة حسن نديم (القاهرة: دار النهضة العربية، يوليو ١٩٦٨) ص ١١٥.
- (٧٣) مدينة بلا عقل، مصدر سابق، ص ٩٠، ٩١.
- (٧٤) مقدمة ترجمة مسرحية إنسان ورسوم الآلي، مرجع سابق، ص ١٣.
- (٧٥) مسرحية حالة طوارئ، مصدر سابق، ص ١١٧.
- (٧٦) الثورتا إيفا شيفا، الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة عبدالحاميد سليم (القاهرة: أغشية المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥) ص ٢١٧.
- (٧٧) د. أمي سونة، الاقتراب في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، إبريل - مايو، يونيو، ١٩٧٩ الكويت وزارة الإعلام، ص ١٦٧.
- (٧٨) المرجع السابق، ص ١٦٠.
- (٧٩) مدينة بلا عقل، مصدر سابق، ص ٤٧، ٤٨.
- (٨٠) ماركس انجلس، بيان الحزب الشيوعي (موسكو: دار التقدم، ١٩٦٨) ص ٣٩، ٥٤.
- (٨١) مدينة بلا عقل، مصدر سابق، ص ٦٠، ٦١.
- (٨٢) في رواية «كوترا» التي كتبها كلا من: فيركور، وكورويل، والتي تتناول النتائج الخطيرة للمعيشة فيها يطلق عليه «بجمع الرضاوية». يتساءل الأب اسبوسيتوس قائلا: ألم تر ما أحدث للإنسان في هذا البلد؟ ويستطرد واصفا المجتمع بأنه مشحون بأجهزة ميكينة، ينتخم بالغاز لمدرج الانفجار أشبه بارز مسمن على وجبة من راديوهات وشلاجات وموتوسيكلات وموتورية وقوارب وسيارات وبياناتوهات، والناس في هذا المجتمع معبوثون حتى أنهم يطمنون أن تحمل بهم كربوب جديدة، وكوترا شاب صاحب مشاريع، اكتشف طريقة جديدة لبيع الشلاجات، وهو شاب له أسلوب جديد في التفكير، ومهمته الأولى وقبل كل شيء هو أن يجعل كل الناس مستهلكين وعبدا لما يملكون، وبالتالي يصيحبون مصدر ثراء لرجال مضاربين على شاكلته هو نفسه. واعتقد أن رواية كوترا، كسرحية مدينة بلا عقل - من حيث المضمون - تشير إلى أزمة الذاتية التي أثارها التقدم التكنولوجي، الذي يلغي شخصية الإنسان، أنها تصوران الأزمة التي يمر بها الفرد نتيجة لاتصاغر الميكنة، وتوضوح كيف أن أي نظام اقتصادي واجتماعي معادي للإنسان، يحطم الفرد، وكيف أن الإنسان غريب في المدينة المعاصرة. إن موضوع شاعر وعزلة وتطعيم الفرد، بخصر وجوده في مجموعة ملائم مقننة واضحة، تقود إلى انعدام الأمن، وتؤدي إلى الخوف والإحباط، وإلى الكارثة التي عهد المجتمع المستهلك، انظر: الثورة التكنولوجية والأدب، مرجع سابق، ص ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣.
- (٨٣) الاقتراب في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص ١٤٩.
- (٨٤) مدينة بلا عقل، مصدر سابق، ص ١٥، ١٦.
- (٨٥) نسبة إلى ابريس إله الحب.
- (٨٦) مقدمة «الإنسان ذو البعد الواحد»، مرجع سابق، ص ١٥، ١٦.
- (٨٧) مدينة بلا عقل، مصدر سابق، ص ٢٠، ٢١، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٦٠، ٨٦.
- (٨٨) الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص ١١٠.
- (٨٩) مدينة بلا عقل، مصدر سابق، ص ٣١، ٣٢، ٣٣.
- (٩٠) الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص ١١٠.

- (٩١) الأديس نيكلو، المسرحية العالمية، الجزء الخامس، ترجمة د. نور شريف (القاهرة: الدار المصرية للنشألف والترجمة، مارس ١٩٦٦) ص ٢٦١.
- (٩٢) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٧٩، ٨١.
- (٩٣) الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص ١١١، ١١٢.
- (٩٤) إن عبدة الكروم في مسرحية مدينة بلا عقول، هلمها الحبس، الذي يسيطر على أفكار عبدة الآلة، تعد بمثابة رمز أسطوري، يمتد ليصل إلى شخصية «سبيل» أو «قبيلا»، آفة الحصب، والتي امتدت عبادتها من أسيا الصغرى إلى العالم الإغريقي/ الروماني في القرن الثالث ق. م.، وتراققت بطوقس عتلك ولجور.
- لقد انتقلت عبادتها من قبرص فوصلت ميناء كورنثة، حيث كان معبدها يرتفع عاليا على الأكروبوليس، مزودا بأكثر من ألف معبد للبعيا أو «بنات الضيافة» اللاتي كن كما يقول استرايو، مركز الجذب الرئيسي في المدينة، وأصبح فعل يتكرث (المشتق من اسم مدينة كورنثة) مرادفا في نظر الأتقياء «للا أخلاقية الجنسية». ولهذا اعتمد اتهام القديس بولس للمجتمع الآثيني في الأصحاح الأول من رسالته إلى أهل رومية، على ستين قضاها في كورنثة، فإذا ما استبعدنا النزعة التجارية ظهرت قوة الأم العظيمة.
- ولقد وظف الدكتور عبدالعزيز حمودة في مسرحية «سبيل» بمعنى إله الأرض والجنس أو السيدة أو الأم العظيمة، التي تلتقي كل يوم برجل، ثم تقتله، فظل دائما شابة جميلة، لا يزيمن الزمن شبابها الدائم، إذ تبدأ بسن الأربعين تقريبا ولكنها تسير في خط عكسي، إذ يستمر سنها في التناقص، وتزداد جمالا، من مشهد إلى آخر. يمكن الرجوع إلى:
- هيجل الفن الرمزي الكلاسيكي الروماني، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الظليمة، ١٩٨٦، ط ٢) ص ٨٠.
- جيفري بارنيدر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة د. إمام عبدالفتاح (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٧٣، مايو ١٩٩٣) ص ٦٢.
- د. عبدالعزيز حمودة، الأحوال الكاملة (١) مسرحيات: الناس في طيبة - الراهان - ليلة الكولونيل الأخيرة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩) ص ١٠٩، ١٤٦، ١٤٧.
- (٩٥) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٧٢.
- (٩٦) حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص ٢٨، ٢٩.
- (٩٧) أليور كامبي، مرجع سابق، ص ١٦٠.
- (٩٨) جلال العشري، لن يسدل الستار (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩) ص ٢٣٨.
- (٩٩) د. حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٨) ص ٤١.
- (١٠٠) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٢١.
- (١٠١) المصدر السابق، ص ٧٢.
- (١٠٢) مسرحية حالة طوارئ، مصدر سابق، ص ١٠٥.
- (١٠٣) مسرحية إنسان روموم الألي، مصدر سابق، ص ١٦٢، ١٦٣.
- (١٠٤) حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص ٢٢.
- (١٠٥) الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص ١٧.
- (١٠٦) (هذه المسرحية) مقدمة مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٩.

آفاق

نقدية

● التراث الموسيقي العربي وأشكاله

الأصالة والمعاصرة

● أوجه قصور وإغلاط في تاريخ الفكر الحديث

● الاتحاد الاشتراقي في نظر الحديث

● المستشرقون ودراسة العروض العربية

● شعر السميني (أبي القاسم خلف الأبيري)

التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة

د. سمحة الفولي

كانت الدعوة التي تلقيتها للمشاركة ببحث للمؤتمر العلمي لاتحاد الجامعات العربية، عن «دور الفنون في إحياء التراث والحفاظ على مقومات الشخصية العربية لمواجهة تحديات المتغيرات المعاصرة» بمثابة شرارة أطلقت عددا من الملاحظات والتأملات حول هذا الموضوع، الذي يلح على كل مثقف عربي في عصرنا، أيا كان تخصصه، أو موقعه من الحياة الثقافية. وتوقفت أمام معان جوهرية: التراث - الحفاظ على مقومات الشخصية العربية - تحديات المتغيرات المعاصرة، وبطبيعة الحال يتطلب كل واحد من هذه المعاني تأملا عميقا، فهي في مجموعها تجسم أزمة الثقافة العربية المعاصرة.

وحجر الزاوية هنا هو «التراث» وهو مفهوم يتطلب أناة ودقة في دراسته، إذ أنه قد أضرب بها لحقه من تشنيت وسوء استخدام - أحيانا - خاصة في الحقب الأخيرة التي تعاني من التمزق بين الماضي والحاضر، وبين الاعتدال بالخصوصية العربية والانفتاح الإنساني على منجزات العالم، في مسيرة الأمة العربية نحو مستقبل غير واضح المعالم.

ويردد في حياتنا الآن كثيرا ذلك الحديث عن إحياء التراث وتحقيقه ونشره، وتتكاثر حولنا فرق تعتبر فرقا «للموسيقى التراثية». كما نقرأ ونطلع على فنون أدبية وتشكيلية وموسيقية «مستلهمة من التراث» وهي كلها إنجازات مغلصة وتبذل لها الأموال والطاقت والمجهود، ولكنها لم تترك حتى الآن أثرا عميقا ملموسا في توجيه سياسة الثقافة في بلادنا العربية، كما أنها لم تنجح بعد في معالجة الفصام الظاهر في الثقافة العربية المعاصرة، إذ مازالت مجتمعاتنا اليوم - ثقافة وإعلاما - حائرة بين الماضي والحاضر، وبين الشرق والغرب. ولذلك ظلت الجهود المركزة في التراث، وحوله، قاصرة

عن طرح حل موضوعي قويم للمعادلة الصعبة، معادلة الأصالة والمعاصرة، أو التراث والتجديد. وهي المعادلة التي فرضت نفسها على العالم العربي في هذا القرن تحت وطأة المواجهة الحادة مع حضارة الغرب المتوغلة في حياة كل شعوب العالم. وما زالت معادلة «الأصالة والمعاصرة» هي الصخرة التي تتعثر عندها مسيرة الثقافة العربية، ومسيرة الفنون بدرجة أحد وأعتف.

ولا يدعي هذا البحث أنه قادر على تقديم حلول ناجعة لهذه المعضلة، بل كل ما يطمح إليه أن يلقي الضوء على بعض جوانبها التي تبلورت لكاتبته عبر قرابة أربعين عاما من الاشتغال بالفنون الموسيقية، تعليقا وبحثا ونشرا للثقافة الموسيقية، وتكوننا للفنانين المبدعين عامة والموسيقيين بشكل خاص.

ولابد لنا في البداية من الاتفاق على تعريف لمعنى التراث، وموقعه من مقومات الشخصية العربية، وموقفنا منه، وكيفية توظيفه للحفاظ على الهوية العربية الجمعية، وعلى الهوية المنفردة لكل شعب عربي.

ولفظ «التراث» مصطلح حديث لم تكن له في كتابات القدامى الإلتباطات الوجدانية نفسها التي يحملها اليوم في الوعي العربي، رغم أنه مشتق من لفظ «ورث» الذي تعتبره المعاجم مرادفا للورث والورث، بالمعنى المادي، وهو ما يرثه الإنسان عن أسرته من مال وحسب. ولكن هناك مصادر تفرق بين الميراث بمعناه المادي، وبين «التراث» الذي يطلق على ما ينتقل للإنسان من قيم معنوية تتوارثها الأجيال.^(١)

والتراث بمعناه الفكري والثقافي والمعنوي (Tradition, Heritage, Patrimony) بالإنجليزية، أو Patrimoine, Héritage بالفرنسية^(٢) مصطلح حديث لم ينتشر في الكتابات العربية إلا منذ أواخر القرن الماضي وقد استقر في الوعي العربي بمفهومه المعنوي.

والتراث بشكل عام هو المخزون النفسي المتراكم من الموروثات بأنواعها في تفاعله مع الواقع الحاضر أو هو الحصيلة الثقافية التي تتبلور فيها ثقافة وخبرات وحكمة شعب. والتراث ليس كيانا معنويا منعزلا عن الواقع، بل هو جزء من مكونات الواقع، يوجه سلوك الإنسان في حياته اليومية^(٣) ولذلك لا يكفي تعريفه بأنه ما وصل إلينا من الماضي فحسب، لأنه معاش في الحاضر وكلاهما معاشان في الشعور.^(٤) وما نسميه اليوم تراثا موسيقيا حضارة بعينها، إنما هو منظومة من الأصوات التي تراكمت وتشكلت على الزمان، واستقرت كتعبير فني أنتجته هذه الحضارة وتقبلته أجيالها، إذ وجدته معبرا عن خواصها المزاجية وحاجاتها النفسية في مرحلة من تطورها.^(٥)

والتراث - ذلك الدختر الثقافي المتوارث - يتخذ صورا وتعبيرات متعددة تقسم إلى: تراث ثابت ومدون - وهو التراث المحفوظ في الآثار والكتب والمخطوطات، وتراث شفاهي يتغير ويتجدد - ويتمثل في الكلمة والنغمة والحركة وتشكيل المادة، أي الفنون الأدبية، والتشكيلية، والتعبيرية. وهذا الجانب من التراث ينتقل شفاهة أو بالتقليد، ويرتبط بعادات وتقاليد ومناسبات اجتماعية يتحقق بها تواصل الإنسان مع مجتمعه، بل ويتحقق وجوده. والنوع الأول من التراث الثابت، باق لا يغيره الزمن (لا بقدر ما تؤثر فيه عوامل البيئة الطبيعية) بينما نجد الموروث الشفاهي أشد عرضة للتغيير والإضافة والحذف أثناء تناقله، وذلك بحكم أنه أشبه بالسجل الأمين لحياة ذلك المجتمع.

وهذا الموروث الشفوي يحمّل في طياته قيم الشعب وفلسفته في الحياة ومزاجه الفني، ويعبر عنها بصور متعددة، كالحكايات والملاحم والسير والأمثال والرسوم وأغاني «دورة الحياة» وفنون الرقص والحركة وما إليها،

عالم الفكر

ومن خلال هذه المأثورات المحفوظة في ذاكرة الأجيال -تتناقلها بنصها أو بروحها- يمكن للدارس أن يستشف أبرز مقومات شخصية هذا الشعب .

غير أن «مرونة» هذا التراث الشفاهي وقابليته للتعديل والانتخاب تجعله في الوقت نفسه أكثر تعرضاً لمخاطر التحريف والتشويه (وهو ما يحدث في بعض البرامج الإعلامية السياحية الطابع) .

ومن هنا تتخذ قضية الحفاظ عليه أهمية وأولوية في سلم القيم الثقافية التي تحطط في ضوئها السياسات الثقافية العربية، على أن يكون التخطيط لهذا الحفاظ من منظور معاصر يعرف قيمة هذا التراث ويعرف كيف يستغله لتأكيد الذات، والحماية من الاغتراب وفقدان الهوية .

وفي غياب الدراسات العلمية في التراث الموسيقي فلا بد هنا من وقفة عند الهيكل العام للتراث، وعناصره، ومقوماته العامة، ثم مقوماته الفنية .

التراث الموسيقي العربي : عناصره ومقوماته العامة

إن أي حديث عن التراث العربي يجب أن يضع في الاعتبار البعد الإسلامي لهذا التراث، فالدين الإسلامي هو القوة الروحية الكبرى التي ألقت بين أجناس وحضارات مختلفة -عربية وغير عربية- ومن تفاعلها وتبادل التأثير بينها قامت حضارة إسلامية لها فكرها الذي تجلّى في فنونها، وعلى الرغم من الاختلافات العرقية واللغوية، فإن الحضارة الإسلامية قد أفرزت فكراً وفنونا ترجع للمناخ الخاص لهذه الحضارة .

وهذا التراث الموسيقي العربي الإسلامي، كما وصلنا وكما يباس الآن، يحمل في طياته دلائل عرويته وإسلاميته التي أضفت عليه طابعه الجمالي المميز .

وللتراث الموسيقي وجهان مختلفان، وإن تداخلوا وتكاملا، وهما : تراث الموسيقى الشعبية Folk Music وتراث الموسيقى الفنية التقليدية Traditional Music .

و تنحصر كل الفنون الموسيقية (الدينية) فيها، وهي الفنون التي توارثتها الأجيال . هذا ولم يكن لهذه المسميات الحديثة وجود في المراجع الموسيقية العربية القديمة وخاصة «الموسيقى الشعبية» ذلك لأن هذا المصطلح حديث وغربي المنشأ، كما أن تاريخ الموسيقى العربية -كما وصلنا في مصادره الكبيرة مثل كتاب الأغاني- لم يكن يحفل بموسيقى عامة الناس (الشعب) بقدر ما كان منصبا على السماع وتقليده في قصور الخلفاء وعلية القوم .

وتراث الموسيقى الشعبية هو حصيلة الممارسة التلقائية للغناء والعزف والرقص التي يؤديها أبناء الشعب البسطاء أو «الفلاحين»^(٦) (أو الأميين على حد تعريف أحد علماء موسيقى الشعوب) ويؤديها أبناء الطبقات الدنيا في المدن .^(٧)

وليس لهذا التراث تعليم خاص ولا فنانون محترفون بالمعنى الحقيقي فأغلبهم يكسبون قوتهم من مهنة أخرى، وإن ظهرت منهم الآن عائلات كاملة متخصصة في أداء هذه الموسيقى، وتنقل بها في الموالد والأفراح، وترتبط الموسيقى الشعبية بعادات وتقاليد ومعتقدات، فهي تواكب دورة الحياة من الميلاد حتى الموت . وترتبط بالمواسم والأعياد الدينية وغير الدينية والعمل حسب طبيعة المنطقة، ويتناقل هذا التراث شفاهة بطبيعة الحال . وآلاته الموسيقية بسيطة الصنع، وقد يصنعها العازفون أنفسهم من مواد أولية متوافرة في بيئتهم .^(٨)

وهناك علماء يعتبرون الموسيقى والرقص الشعبي إبداعا جمعيا يبدعه أبناء الشعب (نظرية الإنتاج)، ويرى آخرون أن الشعب لا ينتج، بل «يستقبل» أغاني موجودة فيحورها ويعددها ويتداولها، فتصبح تراثا مشتركا (نظرية الاستقبال) وسواء قبلنا هذه أو تلك، فالقدر الثابت والمسلم به أن التراث الشعبي واسع الانتشار، حي على ألسنة الناس يتداولونه بالتواتر الشفوي، حيث يتعرض في هذا التداول لقدر من التطويع والتشكيل، يجعله أقرب تعبيراً عن مزاج الناس في إقليم معين (وفي عصر معين). والطابع الغنائي هو الأغلب في هذا التراث، والعزف يكون مكتملا ومصاحبا له، وللرقص، والغناء الشعبي غالبا جمعي (أو تبادلي بين مجموعتين أو بين مغن ومجموعة) والصفة الرئيسية في الأغاني والموسيقى الشعبية أنها ذات لحن مفرد (مؤنودية) ومع ذلك فإن فيها بعض ظواهر تعدد الألحان (تعدد التصويت أي البوليفونية Polyphony) التلقائي، وهو الذي يحدث أثناء الغناء حين يشترك مغنون في الغناء المفرد ولكن طبقات أصواتهم تكون متفاوتة، فيحدث تزاوج غير مقصود بين النغمة وجوها مثلًا.

ولآلات النغمة الشعبية أهمية خاصة لعلها تفوق الوترية وفي طبيعة تكوين بعضها كالأرغول والزمارة ما يؤدي لعزف ثنائي النغم، إذ تعزف القصبة الطويلة في الأرغول «قرار» النغم بينما تؤدي «الثانية»، الأقصر، اللحن.

ومقامات الموسيقى الشعبية تشبه -في مجملها- مقامات الموسيقى التقليدية، وإن كانت أقل ثراء وعددا منها.

ويختلف طابع المقامات من منطقة لأخرى في البلد الواحد تبعا لاختلاف الأبعاد، وهو اختلاف يمليه الذوق الخاص لأهل المنطقة. وسوف نعالج المقامات العربية بشيء من التفصيل عند مناقشة تراث الموسيقى التقليدية.

أما الإيقاع فهو من مصادر الثراء والقوة والتلون في هذا التراث الشعبي، وإذا نحن تأملنا في الطبيعة الازدواجية للممارسة الإيقاعية في التراث الموسيقي إجمالا وفي جانبه الشعبي، لوجدنا أنه يتراوح بين قطبين مضادين أحدهما إيقاع قوي دائم ومستمر، أبرز ما فيه ضروبه المركبة والعرجاء والآخر على النقيض إيقاع مسترسل متحرر من كل رتابة التكرار، والإيقاع الدائب المحدد، سائد في أغلب الأغاني الشعبية. أما الإيقاع الحر المسترسل فنجدته في المواويل (وله نظير في الموسيقى الفنية الآلية في العزف، هو التقاسيم) ومن الطريف بحث العلاقة بين هذه الثنائية الإيقاعية في التراث الموسيقي وبين التصور الثنائي للعالم، والموروث عن فكر الكندي، (حسن حنفي).

والإيقاع المحدد المستمر قد يكون بسيطا، ولكن في تراثنا الشعبي العربي ثراء إيقاعي هائل يتمثل في الضروب المركبة والمتداخلة، والتي تؤدي عزفا على آلات نقر، أو بالتصفيق أو بها معا -فتقوم مجموعات أو أكثر بتصفيق إيقاعين مختلفين معا في وقت واحد- مما ينتج تشابكا إيقاعيا يسميه الغربيون «تعدد الإيقاع» (Polyrhythm) ويتشتر هذا الطابع في أغلب دول الخليج وفي واحات مصر وفي النوبة وغيرها. وجدير بالذكر هنا أن الموسيقى الغربية قد تنبعت أخيرا في هذا القرن للقيمة الفنية الكبرى لمثل هذه الإيقاعات المركبة فتبنّاها بارتوك في الرقصات البلغارية (في ميكرو كوزموس حكا) وغيرها، ثم أصبحت من دعائم أسلوبه الفني المنفرد، وتبنّاها كذلك سترافنسكي في الباليهات المبكرة (مثل بتروشكا وقربان الربيع)، وقد تحولت إلى قيمة أساسية في كتابات مؤلفي القرن العشرين في الغرب على اختلاف

عالم الفكر

اتجاهاتهم. ومن حسن الحظ أنه قد ظهرت بوادر الاهتمام بالإيقاعات المركبة والمميزة لروح التراث العربي في مؤلفات موسيقية معاصرة في مصر وغيرها.^(٩)

أما تراث الموسيقى التقليدية الفنية فيضم: أنواعا من الغناء والعزف لها «صينج» محددة ومبدعون معروفون، ويذكر اسم المقام الملحنة فيه قرين اسم القطعة الموسيقية: (مثل سماعي راسيت عاصم بك - أو بشرف عشاق عشان بك - أو تحميلة بياتي... إلخ) فهي ليست كالشعبية مجهولة المؤلف. وأبرز صينج الغناء التقليدي - كما تتداول اليوم- الموشحات والأدوار (القصائد). وأضيف إليها مؤخرا أغان خفيفة للحن عامية اللغة هي «الطقاطيق».

وهناك بالطبع «الموال» (و الذي يسبقه ارتجال على كلمات «يا ليل» عادة). وصينج العزف تتلخص في البشرف^(١٠) والسماعي والتحميلة والتقسيم.

ووسيلة تعلم هذه الحصيلات الفنية من التراث هي النقل الشفوي والتقليد على أيدي أساطينها مباشرة، وعندما يتمكن الدارس منها وتستقيم له تقاليدها يتحول بدوره إلى مبدع في الإطار نفسه وطبقا للتقاليد نفسها^(١١).

وللموسيقى الفنية التقليدية موسيقيون محترفون يكرسون أنفسهم لها وينقطعون لممارستها وكسب قوتهم من هذه الممارسة والألحان الموسيقية (العود والقانون والكنان) آلات دقيقة الصنع غالبية الشمن، يصنعها صناع مهرة من مواد خاصة ليست متاحة للعامة، كما أنها عادة منمقة الصنع ومزخرفة (وتعتبر بعضها تحفا فنية). ولم نشر هنا إلى الدف والرق والدريكة ذلك لأنها آلات مشتركة هي والناي آلة النفخ الرئيسية في الموسيقى التقليدية) مع الموسيقى الشعبية، ولكن يثنيء من الاختلاف في أحجامها ومواد صنعها، وفي عدد الثقوب في الناي التقليدي عنها في الناي الشعبي.

ويوظف هذا التراث غناء وعزفا (وهما لا ينفصلان) للترفيه عن أفراد الطبقات الموسرة المثقفة، حيث كان يؤدي في بيوتهم^(١٢) بجوها الحميم الملائم للطبيعة الجمالية هذه الموسيقى.

وليس الجانبان الشعبي والتقليدي وحدهما خلاصة التراث الموسيقي العربي الإسلامي، بل يبقى عنصر آخر لا يندرج تحت أي منها ولا يقاس بمقاييسهما وهو التلاوة المنعمة للقرآن الكريم، فهي التي كانت القلعة الحصينة التي حمت المقامات وصانعتها على مر القرون. وتظل التلاوة المنعمة حتى اليوم منبعا صادقا للغة الفصحى في أفنى صور نطقها وتجويدها، ولروح المقامات التي تسخر لخدمة المعاني. وبفضل هذا العنصر البالغ الأهمية كان هناك دائما مرجع ثابت للغة العربية ولقمامات موسيقها. وإذا كان الجانب الإيقاعي (إن صح هذا التعبير) للتلاوة تحكمه قواعد «علم التجويد» والقراءات، فإن الجانب النغمي يتناقله المقرئون عن شيوخهم بالتقليد، وليس له دراسات ولا قواعد تحكمه سوى اللوق والخبرة التي تهدي القارئ في اختيار مقاماته^(١٣) ومناطق صوته وانتقالاته من مقام لأخر، حسباً تلميه معاني الآيات، وحسب العرف الذي يحتم على المقرئ الابتعاد عن أية أساليب دينوية الطابع ولا تتفق مع الخشوع الواجب.

ولقد عرفت بلادنا عددا من المقرئين الموهوبين الذين عرفوا كيف يوظفون النغيات لإبراز المعاني القرآنية، بتوجيه الظلال النفسية للمقامات العربية لخدمة معاني الآيات، وعرفوا كيف يجتازون مواضع الوقوف اختيارا بجسم المعاني ويلفت الانتباه إليها. ومهما تكن اختلافات الأساليب واللهجات في تلاوة القرآن من قطر عربي وإسلامي لأخر، إلا أن الأسس العامة مشتركة وعمادها الصوت الرخيم المرن،

والفهم العميق الخاضع للمعاني القرآنية. وعندنا في هذا الجانب القيم معلمون راسخون (تذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الشيوخ: محمد رفعت و مصطفى إسماعيل ثم عبد الباسط عبد الصمد في مصر، ولا شك أن لهم نظائر في البلاد العربية الأخرى ومنهم تعلم كثير من المغنين والمغنيات). وليس من قبيل المصادفة أن أغلب فناني الموسيقى التقليدية نشأوا في رحاب التلاوة القرآنية والإنشاد الديني وكانت تلك هي مدرستهم الرئيسية التي تلقوا فنها ونذكر منهم على سبيل المثال الشيخ علي محمود وأبو العلا محمد و زكريا أحمد وحتى محمد عبد الوهاب وغيرهم.

وقبل أن نناقش المقومات الفنية الرئيسية للتراث العربي بتوحيه فتجدر الإشارة هنا إلى أن دراسات علوم الموسيقى Musicology كانت حتى منتصف هذا القرن تقسم الموسيقى غير الغربية non-Western Music إلى «تقليدية»، (وكانوا يطلقون عليها الموسيقى الكلاسيكية الشرقية)^(١٤) وشعبية وكان لكل نوع منها مجاله في المنظمة الموسيقية الدولية التابعة لليونسكو، وهي المجلس الدولي للموسيقى International council for Music فكان به مجلسان أحدهما «المجلس الدولي للموسيقى الشعبية» والآخر «المجلس الدولي للموسيقى التقليدية» ولكل منهما بحوثه ودرياته العلمية ومؤتمراته، غير أنه قد تم إدماج المجلسين معا - منذ الستينيات - تحت مظلة واحدة هي المجلس الدولي للموسيقى التقليدية International council for Traditional Music بحجة وجود بعض التشابه والتداخل في التفاصيل بينها، ولا يزال الكثيرون يرون أن هذا الإدماج لا يستند لأساس راسخ فهناك كذلك أوجه اختلاف ظاهرة بينها هي التي أشرنا إليها قبلا. أما أوجه التلاقي أو التشابه فتتناولها هنا:

أبرز المقومات الفنية للتراث التقليدي وانعكاسها على التراث الموسيقي الشعبي:

إن التعميم في دراسات الموسيقى والتراث من أشق الأمور فليست هناك دراسات إحصائية وتحليلية تتناول العناصر الأساسية للتراث الموسيقي العربي، على أهمية هذه الدراسات للحفاظ على مقومات التراث ولتدريب الدارسين على التعمق فيه ولذلك فإن ما نورد هنا من ملاحظات في مجال تشخيص المقومات فيه قدر من الاجتهاد لعله يكون موقفا في بعض تفاصيله والاجتهاد في مجال دراسات التراث وارد بل ومطلوب بإلحاح، سعيا لتحديد هويتنا وتوضيحها لرؤيتنا.

هناك سمات موسيقية مشتركة بين التراث الشعبي والتقليدي للموسيقى العربية الإسلامية في المجال اللحني، فالألحان دائما مفردة فيها (مونوديه) وتستنبط من مقامات (المقام الموسيقي يستمد تأثيره النفسي من ترتيب أبعاده ترتيبا خاصا، يختلف في كل مقام عن الآخر).

والأبعاد في الموسيقى العربية ثلاثة: أما البعد الطنيني (تون كامل) أو نصفه، أو البعد «الوسيط» بينها، وهو الذي جرى العرف الحديث^(١٥) على اعتباره ثلاثة أرباع صوت^(١٦) وهذا هو البعد المميز جوهريا للموسيقى العربية - وإن كان الجدل حوله متصل منذ عام ١٩٣٢ في المؤتمر الأول ثم مؤتمر بغداد سنة ١٩٦٤، ومؤتمري الرباط والقاهرة سنة ١٩٦٩ وغيرها - في محاولات لتحديد جذبات هذا البعد، بطرق تنصرت في دقتها العملية وذلك رغم استقرار الممارسة العملية والتعليمية، على تقسيم الديوان إلى أربع وعشرين ربعا متساوية (وهو ما يعرف بالتسوية المعدلة) وهذا البعد الوسيط هو الذي يحرك مشاعر المستمعين العرب في كل مكان (وهو الذي يتطلب من الغربيين تأقلا خاصا له لغزائه على آذانهم) والخط اللحني المقامي المفرد (وهو أساس الفكر اللحني في هذا التراث) يقوم المؤدي، مغنيا أو عازفا، بارتجال تخاريف تنسقه وتحسينه

عالم الفكر

ليعبر بها عن ذاته ويضيف إبداعه وخبراته للحن . وقد تختلف هذه الزخارف في كل مرة تؤدي فيها الموسيقى عن المرات الأخرى تبعاً لحالته المزاجية .

وجدير بالذكر أن الزخارف في تراثنا الموسيقي تمثل قيمة جمالية أصيلة ، فهي ليست زوافاً خارجياً يقحم على اللحن ، بل هي جزء حيوي من الفكر اللحني وهو الذي يضيف على الموسيقى العربية صفات خاصة تعد من مميزاتها الفنية البارزة .

والتراث العربي لا يعرف ازدواج الألحان (وهو ما يسمى في الموسيقى الغربية بالبوليفونية) فالأساس في التراث هو الخط اللحني المفرد ولا يظهر فيه تعدد الألحان أو تكثيف النسيج ، إلا بصورة عابرة ، كما في حالات التزاوج العفوي الناشئ عن مشاركة أكثر من آلة في التقاسيم على الوحدة ، أو في التحميلة (حيث تسمع نغمة واحدة متصلة تساند انطلاقات عازف التقاسيم المفرد وقد أشرنا قبلاً لهذا التعدد العفوي الناتج عن تكوين بعض الآلات الشعبية كالآرغول والمقرون وما إليها) وهناك نوع آخر من التكثيف اللحني نطلق عليه «معايرة النغم» أي الميترولوجية Heterophony وهو الذي نجده في اشتراك مجموعة في عزف أنغام (مفردة) محفوظة بالسباع ، حيث يضيف كل عازف إليها بعض التفاصيل الزخرفية اللحنية فينتج من مجموع تلك التنميقات الزخرفية أنغام غير متطابقة وبشكل عفوي . (وإن كان ابن سينا في شرحه لمحاسن اللحن في كتاب الشفاء قد أورد بعض الوسائل لتعدد النغم البسيط الشبيه بال«أورجانوم» الغربي ، وشرح بعض أنواعه تفصيلاً مرتبطاً بالعود) .

أما العنصر الإيقاعي فهو من أقوى مقومات التراث العربي وقد أشرنا من قبل لذلك ، وبقي أن نوضح أن الإيقاعات تنظم في «أدوار» أو «ضروب» مركبة عرجاء ، وقد تكون خماسية (مثل ضرب جورجيه - أو أقصاق تركي) أو سباعية (نوخث) أو تساعية (أقصاق افرنجي) أما ضرب السماعي الثقيل ، الواسع الانتشار ، فيكون من عشر وحدات (مقسمة داخلياً إلى قسمين) .

وتتراوح مكونات الأدوار الإيقاعية أو الضروب من ثلاثة إلى أربع وعشرين وحدة داخل الضرب الواحد . (١٧)

وكما أن الثنائية في الفكر الإيقاعي العربي ملمح رئيسي فإن الفكر الإيقاعي التقليدي يتعامل مع الإيقاع على أساس «الكيف» (على عكس الموسيقى الغربية الكلاسيكية التي تتعامل بالإيقاع على أساس كمي فقط) ويتضح هذا الملمح الرئيسي في تكوين الضروب من نبرات قوية «دم» وأخرى ضعيفة «تك» ، تتخللها سكنتات محسوبة ، والتراث التقليدي حافل بهذا الفكر في جانبته الإيقاعية الصارم والمحدد . وهناك انعكاس لهذا الأساس الكيفي في الموسيقى الشعبية في بعض أنحاء البلاد العربية التي أشرنا إليها قبلاً ، ثم هناك طبيعة الحال الجانب المسترسل والمتناقض تماماً لهذا التعقيد الفني ، وهو الذي يقدم ثراء موسيقياً واسعاً (أصبح الغرب يوليه اهتماماً كبيراً في هذا العصر) .

ومن هذا العرض نخرج بحصيلة بالغة الثراء من المقومات الموسيقية القيمة الميزة لتراثنا الموسيقي في المقامات والإيقاعات وأساليب الأداء التي يمكن أن تولد طاقات جديدة في الإبداع الموسيقي المستلهم من التراث في اتجاهات شيقة وجديدة ، تنبه الغرب لها في هذا العصر كما تنبه إلى ثراء الموسيقى الشرقية ونجح إليها لينهل من مواردها . (١٨)

التراث الموسيقي بين الماضي والحاضر

شغلت قضية التراث بصفة عامة، وموقعه من الحياة الفكرية والثقافية العربية في هذا العصر الحيز الأكبر في كتابات المفكرين العرب، وكان لهم في هذا الشأن آراء يمكن أن تثير الطريق عند مناقشة مستقبل التراث الموسيقي وموقعه من الحاضر. وهي القضية التي تشغل بال كل شعوب العالم الثالث، فهي التي تشعر بوطأة التأثيرات الغربية المتغلغلة في حياتنا الحاضرة بصورة تهدد تراثها وهويتها. ولقد تبلورت ردود الفعل عندنا لهذه التأثيرات الغربية المقتحمة، في اتجاهات واضحة ومتشابهة - مع تفاوت الدرجة - على مستوى العالم العربي وهي: الانغلاق على الماضي ورفض كل ماعداه، أي الاكتفاء الذاتي بالتراث، واتجاه ثانٍ للاكتفاء الذاتي الجديد كما يسميها حسن حنفي الذي يشخص الاتجاه الأول (الاكتفاء الذاتي بالتراث) على أنه موقف ينطوي على الجهل أو الحفاظ على مكاسب شخصية، وهو مبني في نظره على النفاق والعجز والترجسية^(١٩) ثم يرى ذلك الكاتب في الاتجاه المضاد (الاكتفاء الذاتي الجديد) موقفاً ينطوي على قصور في النظرة العلمية، وعلى التقليد والاذواجية، لأن استعارة تجارب سابقة من بيئة ثقافية مغايرة للثقافة الوطنية خطأ علمي، ينطوي على تبعية فكرية^(٢٠) وفي اعتقاده أن الموقف الوسط هو التوفيق بين التراث والتجديد وهو الذي يراه الحل الحقيقي لأزمة الثقافة العربية.

وقد لا ننق مع بعض هذه التفسيرات، إلا أن هذا الوصف لردود فعل التغلغل الغربي فيه كثير من الصدق، وهو رأي يدعمه عدد من كبار مفكرينا ونذكر منهم زكي نجيب محمود: «أن الأزمات الحقيقية التي تعانيها الثقافة العربية ليست هي كيف تنقل حضارة الغرب وإلى أي مدى، بل هي كيف توائم بين الحضارة الغربية الوافدة وبين تراثنا بحيث يندمج الإنسان معا في نظرة واحدة دون أن يكون اندماجها تجاوراً بين متنافرين ولكن يأتي تضافراً تنسج فيه خيوط الموروث مع العصر نسج السدى واللحمة»^(٢١)

وهذه الدلائل، وحركة الواقع اليوم، هي والقناعة الراسخة لهذه الكاتبة - تشير إلى حتمية التجديد على أساس التراث الموسيقي في جوانبه الدنيوية (التراث التقليدي والشعبي) - أما الجانب الديني للتلاوة القرآنية المنغمة وما يرتبط بها من إنشادات دينية، فهي خارجة تماماً عن أي إطار للتجديد، وتحظى بمكانة باقية وراسخة^(٢٢) نابعة من قدسية القرآن الكريم. فتجديد التعبير الموسيقي على أسس مستلهمة من التراث التقليدي والشعبي قد أصبح ضرورة قوية ملحة تفرضها ظروف عصرنا واحتياجاته الموسيقية، واحتياجات الإنسان العربي الجديد لفن يستند إلى إطار مرجعي أصيل، ويساير حاجات العصر بما يجمعه من الشعور بالغرابة أو من الإرتواء في التبعية للغرب والانزعاج عن ثقافة أمته.

وبقدر ما شغلت قضية التراث والتجديد أذهان المفكرين العرب بشكل عام، فإن بعدهما الموسيقي قد شغل حيزاً كبيراً في الحياة الموسيقية المعاصرة كذلك على المستوى الدولي، فقد كتب فيها عدد من علماء الموسيقى (ألوز يكرولوجيين) وعقدت لها مؤتمرات دولية كان من أهمها المؤتمر الدولي الذي نظمته اليونسكو سنة ١٩٧١ بموسكو لبحث قضية «التراث والمعاصرة». Tradition and Contemporaneity^(٢٣) وطرح في هذه آراء عديدة أجمعت على حتمية التجديد على أساس التراث الموسيقي. كما أجمعت في الوقت نفسه على استهجان وشجب محاولات التجديد عن طريق «التهجين»^(٢٤). ومن أحكم ما قدم في ذلك المؤتمر حول «جوهر الأصالة والمعاصرة» ما طرحته عالمة البولندية الكبيرة صوفيا ليسا Zofia Lissa.

«يدل مسار التاريخ على ظهور اتجاهين داخل التراث، اتجاه نحو الاستقرار Stabilization لصفات التي

عالم الفكر

تم إنجازها وتبلورت في التراث واتجاه نحو التنشيط الدينامي dynamization وبفضل فاعلية هذا الاتجاه تولد ملائسات وظروف جديدة تقوم بالتأثير على الصيغ الثابتة المستقرة، وهذا هو جوهر التجديد في الموسيقى . فالتجديد ينتج عن مثيرات Stimuli مختلفة، إما بظهور ميكانيكية جديدة أو تيسيرات تقنية، أو إمكانيات جديدة في الأداء، أو عن طريق ظهور وظائف اجتماعية جديدة للموسيقى . تغير في علاقة الإنسان بالفن .

والتجديد في نظرها ينطوي على المعارضة والاحتجاج على الصيغ المستقرة، وبأني نتيجة للوعي الجديد بأن الصيغ القديمة تحد التعبير وتقيد . والتجديد دائما انعكاس للحاضر، والغد سوف يخلق طبقات تتراكم في اتجاه التجديد فتتحول تعديدات العصر الحاضر فيها بعد إلى تراث وكل تجديد لابد أن يمر من مصفاة التاريخ فيصبح هو ذاته بعد ذلك جزءا من التراث .

ومن هنا تتجسم مهمة الحفاظ على التراث كركيزة ومنطق لأي تجديد على أنها مهمة قومية، في الوقت الذي تؤمن فيه أن طريق المستقبل للحفاظ على مقومات الشخصية العربية هو بتجديد التراث في اتجاهات فنية (علمية) تستلمه مفرداته وجوهره في إبداع موسيقي جديد، صادق التعبير عن الإنسان العربي المعاصر، إبداع قادر على التلازم مع حاجات العصر وجدانيا وفنيا .

وقد لا يتسع المجال هنا للفحص التقني لكل موجات وتيارات تجديد التراث الموسيقي والتي تصطرع بها الحياة الموسيقية العربية اليوم ولكننا سنحاول أن نتناول أبرزها بالشرح في إطار مدى ملاءمتها -من وجهة نظرنا- للتراث الموسيقي العربي، ومدى نجاحها في تحقيق الاندماج العضوي والتضافر، الذي نادى به كبار مفكرينا وذلك في ضوء مرجعية المقومات الرئيسية المميزة للتراث كما أوضحناها قبلا . ومن الضروري أن نلقي أولا نظرة فاحصة على ما تقدمه الفرق التراثية اليوم، باعتبار أنها المنوطة بالحفاظ على هذا المحور الرئيسي الذي منه يجب أن ينطلق أي تجديد رشيد .

فرق الموسيقى التقليدية وإلى أي مدى نحافظ على نقاء التراث؟

تدل أساء هذه الفرق وأهدافها على أن مهمتها تقديم تراث الموسيقى التقليدية بأداء يحفظ نقاء التراث وأصالته وقد تكونت منها في بلادنا فرق عديدة موجهة -كما تصور- لتقديم التراث بصورة نموذجية لكل مفرداته وجماليته، إلا أن بعض هذه الفرق قد ابتعد عن الهدف بوسائل متباينة منها : زيادة عدد آلات الفرقة الموسيقية دون أن يكون هناك مبرر فني لهذا، حتى ولا العزف في قاعات الموسيقى مادامت تصر على استخدام مكبرات الصوت، وهو ما يشوه رهاقة الأداء ويسطحه^(٢٥)، كما أنه أدى في سنوات قليلة إلى إضعاف قدرات المستمعين على الاستماع الهادي الصحي نظرا لتعودها على استقبال نسب عالية جدا في ذبذبات الصوت . وليس تضخيم عدد آلات الفرق التراثية مبررا فنيا فهي مازالت تقدم عزفها وغناها (حتى بالكورال) بالخط اللحني المفرد التقليدي . أي أنه ليس هناك نسج موسيقي متشابك من أصوات عدة تتطلب كل هذه الأعداد . وقد ترتب على زيادة عدد آلات الفرق التقليدية ظهور قائد للفرقة يقلد دور قائد الأوركسترا الغربي مع أن مهمته أبعد ما تكون عن قيادة الأوركسترا (الذي يعزف نصوصا موسيقية متعددة الأصوات تبلغ سطور مدونتها ١٦ سطرًا أو تزيد لكل آلة سطر خاص وموسيقى خاصة بها تتطلب إرشادا وتنسيقا من القائد) .

وقد أجمع علماء الموسيقى في هذا القرن في الغرب على حتمية تقديم وأداء موسيقى العصور القديمة (في الغرب) -عصري النهضة والباروك- بأمانة تامة في نقاء الأداء، من حيث الصوت والزخارف، بل والمواد التي

تصنع منها الصناديق المصوتة للآلات الوترية وأقواسها، وأصبح هذه الموسيقى أقسام ومعاهد ودراسات ودوريات علمية متخصصة، وأي خروج في روح الأداء وجمالياته، أو زخارفه (وهي تتطلب دراسات مفصلة عويصة) عن الأصل التاريخي ينتقد بشدة، أما فرقنا التراثية فهي تسرف في أعداد الآلات بها، كما تسرف في التباين في ظلال الأداء dynamics (كالشدة واللين)، وهي في هذا مقلدة لنماذج الموسيقى الغربية الكلاسيكية والرومانسية وهو ما يتجاني ويتناقض تماما مع الطابع التأمل الرقيق المهدف لجماليات التراث التقليدي العربي الأصيل. . . وأخيرا فإن قمة الالتزام في أحضان النموذج الغربي الأوركسترا لتتجلى في بعض الفرق عندنا في حركات قائدها وإشاراته الاستعراضية المفتعلة والتي يصطنعها استجداء للتصفيق ولفتا للنظر لشخصه، رغم أن ما تعزفه الفرق التراثية موسيقى ناعمة ومنسابة وخالية تماما من الصراعات الدرامية المعروفة في الموسيقى الرومانسية الغربية.

فلنبدا إذا بهدف الحفاظ على أصالة ما يقدم لنا من تراث موسيقى تقليدي من الفرق التي تكونت أصلا للحفاظ على التراث، ولنترك هذه الفرق مهمة التطوير والتجديد، ولن يتناولونها بأساليب أعمق وأكثر علمية وتقنا.

عرض لأهم تيارات التجديد الموسيقي ومحاولة لرصد وجهتها^(٢٦)

ونستطيع أن نجملها بأنها: إما تيارات للتجديد من الداخل أي من داخل التراث نفسه، ودون أي إضافات جوهرية لطابعه. أو تيارات تتناول التجديد بالاستعانة بعناصر خارجة عن التراث قد تكون بالتهجين أو بالمزج بين اللغتين العربية والغربية. أو قد تكون اتجاهات للتوفيق بين التراث العربي وبين الموسيقى الغربية في إطار الاستلهام^(٢٧)، الذي يوفق في وثام بين اللغتين، وفيها يلي ملاحظات على هذه الاتجاهات أغلبها من الواقع المصري.

أ- تيار التجديد من داخل التراث دون تغيير في طبيعة اللغة الموسيقية

بدأت بدور هذا التيار في مطالع القرن مع ظهور المسرح الغنائي عند سيد درويش، استجابة لمتغيرات اجتماعية وثقافية، فوجد أن سيد درويش في تلحينه لأوبريتاته (السة والعشرين) قد نجح في توسيع إطاره الموسيقي بما أتاح له التعبير عن معاني الكلمات وروح المواقف المسرحية، وقد حقق هذا بتنشيط الإيقاع وتنويعه تبعاً للمواقف والمعاني، وبحسن استخدامه للتأثيرات النفسية للمقامات العربية بما يلائم المواقف المسرحية. وهو في إنجاز التاريخي قد أثبت أن لغة تراث الموسيقى التقليدية (المفردة للحن)^(٢٨) والمعتمدة على اللحن والإيقاع وحدهما، لغة قادرة على التعبير حين يتناولها فنان مسرحي مطبوع، له من الموهبة وسعة الخيال ما يمكنه من توسيع إطاره الموروث وبعده بحقب قليلة اتسعت مجالات التلحين الغنائي بظهور القصائد الطويلة الملحنة خصيصاً لحفلات الساع «الحية الطويلة التي كان الجمهور وحامسه عنصراً هاماً مثل (حفلات أم كلثوم الشهيرة)» وقد أضفت هذه القصائد والأغاني العاطفية الطويلة بعض الإثراء التعبيري مع شيء من العناية بالمقدمات والفواصل الموسيقية. وإن لم نخرج عن الإطار التقليدي الموروث في الألحان المقامية وبعض الإيقاعات ولكن الفرق الموسيقية أخذت أعدادها تتزايد تدريجياً. وقد أسهم تقدم العزف ووسائل التسجيل الصوتي في إثراء التلحين المونودي على النسق التقليدي، وكان الفضل في هذا لنفر من كبار الملحنين في هذا القرن منهم زكريا أحمد وعمد القصبجي ورياض السنباطي^(٢٩) (من مصر) وحينما ظهرت السينما والأفلام الغنائية كان على التلحين الغنائي على النسق التقليدي أن يوظف أقصى إمكاناته الموروثة للتعبير عن مواقف

عالم الفكر

درامية (أو فكاهية أحياناً) وكان للملحنين المشار إليهم وغيرهم دور إيجابي هام فقد بثوا بإضافاتهم الجديدة بعض الحيوية على الأسلوب المتوارث.

ب- تيار التجديد باستعارة عناصر خارجية من الموسيقى الغربية

ظهرت بودار هذا التيار على مستويات متعددة أبسطها النقل والاقتباس الحرفي من عناصر خارجية من الموسيقى الغربية (الجادة أو الفنية، أو الموسيقى الراقصة)^(٣٠) وهو ما أدى إلى نوع من التلفيق أو الترقيع الذي ينطق بالانبهار الخاطئ والغرب وطرحته على نطاق واسع نواذج من الأغاني التي تبدأ بداية درامية خطابية منقولة نصاً عن سيمفونيات شهيرة^(٣١) ثم لا تلبث الأغنية أن تتحول لطابع شرقي مناف تماماً، بإيقاع متراخ أو مرقص.

ومن مستويات هذه الاستعارة التي تكاد تستقر الآن إدخال قوة كبيرة من آلات الأوركسترا الغربية، ومنها آلات نفخ نحاسية، في ألحان أغان عاطفية عادية كمحاولة للتلون والإبهار (من هذه الآلات آلة الطربنت الصارخة) وفي مجال آخر ظهرت أغان عربية على شعر عربي رصين ملحنة في نموذج الرومانس^(٣٢) الغربي الراقص أو التانجو^(٣٣).

وبالطبع امتدت موجة الاستعارة إلى البعد الثالث في الموسيقى الغربية وهو تكثيف الألحان بالهارمونية (وهو فن إضافة مركبات صوتية للحن، طبقاً لقواعد خاصة) والكنترانط (وهو فن التكثيف بالألحان المتشابكة) وهما من أبرز مقومات الموسيقى الغربية، وعندما قام الملحنون العرب في منتصف القرن بالاستعانة بالهارمونية، لم يكن أغلبهم قد درسها لذلك كانوا يمهّدون إلى موسيقى أوروبية بألحان شرقية الروح لكي يتولى تبطينها وإلباسها ثوباً هارمونياً غربياً، ويسمى هذا الإجراء التلفيقي بتسمية عجيبة هي «التوزيع»^(٣٤) واعترف به رسمياً في الإذاعة ورصدت له أجور بجانب أجر التلحين وأصبح «الموزع»^(٣٥) «عكازاً» يستند إليه أغلب الملحنين في محاولاتهم للتقليد السطحي للموسيقى الغربية، لأنهم غير قادرين على الغوص في موسيقى الغرب لكي يطوعوها لتعبيرهم الشرقي العربي.

وفي غمار هذا الطوفان من النقل والتقليد والتلفيق فقد التزأت الموسيقى على أيدي مجموعة من أشهر ملحنين تلك الفترة، بعضاً من أهم مقوماته، فاندثر عدد كبير من المقامات المميزة لروح التراث وتربعت بدلا منها المقامات الكبيرة Major والصغيرة Minor الغربية، لأنها أقرب ملاءمة للتوزيع، وأما الضروب الإيقاعية فكادت تختفي أهمها تماماً، إما لصعوبة أدائها، أو صعوبة التلحين بها، أو لجهل بقيمتها الفنية (حتى طبقاً للمقاييس الغربية المعاصرة) وحلت محلها إيقاعات موسيقى الغرب الراقصة أو إيقاعات شرقية رتيبة بسيطة ومعدودة القيمة الفنية.

ج- تيار التجديد بالمزج بين التراث والموسيقى الغربية في مؤلفات متعددة التصويت

شهدت مرحلة الأربعينيات بداية ظهور مدرسة جديدة في التأليف^(٣٦) الموسيقي لموسيقى متعددة الأصوات (بوليفونية) في أنحاء متفرقة من العالم العربي في محاولة لمزج عناصر من الموسيقى الغربية مع لمحات من التراث المحلي، وهكذا عرفت الحياة الموسيقية بوادئ الاتجاه القومي^(٣٧) في الموسيقى، فظهر عدد محدود من الرواد في مصر ولبنان ممن جاهدوا في شق هذا الطريق الجديد واستلهموا له بعض عناصر التراث والتي كانت غالباً تضاف لنسيج موسيقي قريب الشبه بالموسيقى الغربية. وعرفت مصر الجيل الأول منهم: يوسف جريس (١٨٩٩ - ١٩٦١) أبوبكر خيرت (١٩١٠ - ١٩٦٣) حسن رشيد (١٨٩٦ - ١٩٦٩) وعرفت لبنان

وديع صبرا، وأتيس فليحان (المهاجر لأمريكا) وغيرهما. ثم جاء بعدهم جيل آخر استطاع تحقيق مزيد من السيطرة على اللغة^(٣٨) الموسيقية الغربية وكانت له اهتمامات أوسع في مجال استلهام التراث الشعبي والتقليدي مع مزيد من الطرافة والإبتكار في توفيقهم بين اللغتين الموسيقيتين ومن أبرزهم سلفاتورو عرنيطه وعبد الغني شعبان وتوفيق سكر وتوفيق الباشا ووليد غلمية^(٣٩) و«لبنان» وعزيز الشوان^(٤٠) (١٩٩٢ - ١٩١٦) ورفعت جبرانه^(٤١)، وعطية شرارة^(٤٢)، وعلي إسماعيل (في مصر) وهذا على سبيل المثال لا الحصر. كما حقق آل الرحباني نجاحا واسعا بموسيقاهم الغنائية المكتوبة في هذا الاتجاه.

د- اتجاه استلهام التراث بإدماج عناصر أصيلة منه في لغة موسيقية شرقية الروح غربية الوسائل
لم يكن هذا الاتجاه ممكنا إلا بعد توافر قدر أعمق بكثير من التعليم الموسيقي الأكاديمي الغربي من جانب، والوعي بالهوية العربية ومقوماتها وإمكاناتها الفنية الثرية من جانب آخر. وقد رأينا أن الاهتمام كان منصبا - في أغلبه - على اقتباس الألبان أو إيقاعات ورقصات شعبية، بينما ظل التراث التقليدي الفني بكل ثرائه بعيدا عن مجال اجتهدات الجيل الأول وأغلب مؤلفي الجيل الثاني. وليس من قبيل المصادفة أن أعمق مؤلفي هذا الاتجاه تفتحت أعينهم على القيم الفنية الأصيلة في التراث العربي أثناء دراساتهم الأكاديمية للتأليف في أوروبا، حيث لمسوا اهتمام الغرب المعاصر بالموسيقى الشرقية في هذا القرن (عند ميسيان، وكراويل، وموفانيس، وغيرهم) ولذلك كان تعمقهم في دراسة الموسيقى الغربية المعاصرة، وموسيقى التراث العربي معا، واستطاع بعضهم أن يستنبط لنفسه أسلوبا موسيقيا بعيدا عن النقل والتقليد، أسامه اندماج عضوي بين عناصر جوهرية من المقامات العربية والضروب الإيقاعية المركبة والعرجاء (والتي كادت تندثر في ألحان مشاهير ملحنين منتصف القرن) من أنصار التجديد بالاستعارة الخارجية من الغرب (ص ٢٠ ب)» وقد استطاع أصحاب هذا الاتجاه الصحي الرشيد أن يحققوا أهم ما دعا إليه المفكرون من التضافر بين التراث والتجديد. فبما يشبه السدى واللحمة.

ومن أهم ما أحياء هذا الاتجاه من مقومات التراث، المقامات العربية (الصبا بأنواعه الثلاثة والبياتي والراست ومقامات فصلية الحجاز وغيرها) فشححن هذه المقامات التقليدية بطاقات تعبيرية جديدة بالانتقالات المتحررة والمبتكرة من مقام لآخر لأهداف تعبيرية ونفسية من خلال الأجناس^(٤٣) Tetrachords ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى إحياء العنصر التقاسيمي^(٤٤) الأصيل في التراث والممثل لأحد جوانب الفكر الموسيقي التراثي بعد أن كاد يندثر في غمرة ضخامة الفرق التراثية وصخب أدائها المكبر للصوت، وكذلك وجدت آلات الموسيقى الشعبية مكانها في أعمال مسرحية للباليه^(٤٥) حيث أضادت بعدا عمليا وتلوينيا هاما - كما أكد هذا الاتجاه قيمة أخرى في الفكر الإيقاعي التراثي - ومن أبرز أصحاب هذا الاتجاه جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ - ١٩٨٨) وهو الذي نجح في نشر هذه المبادئ الجارية والتقنيات الفنية في تدريسه للتأليف الموسيقي في الكونسرفتوار بأكاديمية الفنون (في أول قسم أكاديمي للتأليف الموسيقي في العالم العربي) حيث درس على يديه فيه عدد من المؤلفين الشبان من مصر ومن العالم العربي (على مدى قرابة ثلاثين عاما) أخذوا فيها بمبادئ الفكر الموسيقي القامسي المستنبط من التراث، وممارسة الكتابة المتعددة الألحان - الكنترا-نيطيه - على أساس المقامات العربية، مع الاهتمام الكبير بالضروب الإيقاعية الشرقية المركبة^(٤٦).

ومن أبعد تجديدات هذا الاتجاه أثرا التأليف الموسيقي في المقامات العربية ذات أرباع الأصوات (وهي التي كان مؤلفو الأجيال السابقة يتجنبونها لصعوبة تطويع الهارمونيات الغربية التي تعلموها لها). وقد كتب جمال

عبد الرحيم مؤلفات هامة في المقامات العربية ذات الأربع^(٤٧) انتشرت في الخارج وكانت لها أصداء واسعة في المحافل الموسيقية.

وقد اتبع عدد من تلاميذه من دارسي التأليف بالكونسرفتوار أهم هذه المبادئ ونذكر منهم راجح داود ومونا غنيم^(٤٨) ومحمد عبدالفتاح وخالد شكري وعلاء إسحق وأحمد الحناوي وشريف محي الدين وعلي عثمان الحاج (السودان) وعصام الجودر (البحرين) وغيرهم.

أما التأليف الموسيقي في المقامات ذات الأربع فقد اتبعه عدد محدود من المؤلفين الشباب نشير منهم إلى جمال سلامة^(٤٩) ومحمد عبدالفتاح ونادر عباسي^(٥٠) وشريف محي وغيرهم.

ومن المؤلفين العرب اهتم عدد محدود بالكتابة البولي فونية في المقامات العربية ذات الأربع نذكر منهم عبدالغني شعبان (رباعي وفوجه في مقام البياتي) وتوفيق سكر (رباعية في مقام ري بياتي) وكذلك اهتم توفيق الباشا بهذا الجانب في بعض مؤلفاته (وهم من لبنان). وهذه كلها ناهج للفكر الموسيقي الجديد الذي يتلمس طريقه لتجديد التراث وتثنيته وتعميق تعبيره.

وربما يثار التساؤل: لماذا لا تحظى مؤلفات هذا الاتجاه بما تستحقه من الاهتمام والانتشار؟

والجواب عن ذلك عند أجهزة الإعلام أولاً، وأجهزة الأداء الموسيقي الرسمية ثانياً لأن كل جديد لابد له من فرص كافية لكي تحقق الجماهير الألفة معه وتتقبله، وهو ما لم يتحقق حتى الآن بأي صورة في أي من البلاد العربية نتيجة لنقص الوعي بهذه القضية. ونظراً للانتشار الطاعني للاتجاهات التجارية السهلة التي تعودت عليها الأذان بفعل التكرار.

وفي ختام هذا البحث نود التأكيد على أهمية التراث في الحفاظ على مقومات الشخصية العربية أمام التحديات الحاضرة ولكن علينا أن ندبر لذلك بوسائل متشعبة ومتكاملة ألها بلا شك تعميق جهود الجمع الميداني والتوثيق والتدوين والنشر للتراث الشعبي (المعرض لتغيرات متسارعة)، واستقطاب الطاقات الشابة من الدارسين لتكوينها علمياً وبأعداد كافية لهذه المهمة القومية، والتي أصبحت الآن أبسر تحقيقاً بفضل التقدم الكبير في الوسائل التكنولوجية للجمع التصويري والمسموع وكذلك إمكانيات الرصد والتصنيف وتبادل المعلومات، بين مراكز التراث في العالم العربي وبين الهيئات التعليمية، عن طريق الحاسب الآلي (الكمبيوتر).

والتراث التقليدي ليس أقل احتياجاً للجهود العلمية في دراساته الأكاديمية (والتي لم تنطرق إلى له حتى الآن بشكل كاف) فهو يحتاج لغرس الوعي بقيمته بين كل الدارسين لفنون الموسيقى الغربية والعربية على السواء، وخاصة في مجال دراسات التأليف الموسيقي وعلوم الموسيقى كما أنه بحاجة للحماية من نزوات بعض فرق التراث و«موضاها» الخطرة التي يمكن أن تسى إليه. ولابد أن يكون من أولويات السياسة الثقافية العربية مبدأ الحفاظ على التراث التقليدي وعلي هذه الجذور الأصيلة في صور مدروسة علمياً، لكي تظل محفوظة بصورها النقية (وبنفس آلامها وهماياتها) ولكي تظل المعين والمنبع الذي تستقي منه عناصر التطوير والإبداع للأجيال القادمة، ولكي تظل التراث الموسيقي الأصيل من المكونات الرئيسية لوجدان المواطن العربي منذ الطفولة الغضة في المدارس. وهناك دراسات وأبحاث أكاديمية عديدة في مجال توظيف مفردات التراث الشعبي لخدمة التربية الموسيقية، كل حسب تراث بلده، كما أن آلات الموسيقى الشعبية علي الأقل ينبغي أن تكون عنصراً متاحاً للطفل في إطار التربية الموسيقية في المدارس العربية^(٥١).

ولأجهزة الإعلام - التلفزيون والإذاعة أساساً - دورها الحظير في التعريف بالتراث الموسيقي العربي النقي (بشقيه)، وتبادل برامجه فيما بين المحطات العربية، لكي يظل التراث العربي حياً ومعاشاً وحاضراً في وجدان الإنسان العربي الجديد كمرجع نفسي وفني يحكم من خلاله على ما يقدم إليه من إبداع جديد وتتكون لديه ملكة النقد والتذوق والحكم.

وللحفاظ على التراث بعد أعظم ألا وهو الحفاظ على جوهره في إطار التجديد، وهو الذي لا سبيل إلى منعه أو إيقاف تياره، ولكن المهمة القومية هي ترشيد هذا التجديد واحتضان القيم منه، والإصرار على أن يكون تعمق التراث الموسيقي من الأركان الرئيسية في الدراسات الموسيقية التخصصية في معاهد الموسيقى العربية على أن يكون اهتمام أساتذة التأليف الموسيقي منصبا بشكل خاص على مقومات التراث وإمكانات استلهامه استلهاهما رشيدا، يوائم بينها وبين التأثيرات الغربية الوافدة ويصنع من تضافرها نسيجاً سداً من التراث ولحمته من نخلة المبدع وخبرته بالغرب وبغيره، وناتجه إبداع فني عربي صادق يمكن أن يرقى حقا للعالمية. وعندما تفرز المجتمعات العربية فنانين مبدعين أصلاء، مجددين للتراث تجديداً صحيحاً، فلا بد لها ألا تتوانى في تشجيعهم واحتضان موسيقاهم حتى لا تذبل وتتزوي تاركة المجال أمام التيارات السوقية والمسيئة لروح الثقافة العربية وللتراث العربي.

الهوامش

- (١) عبدالحمد بوقريه: الحداثة والتراث.
- (٢) المعنى الحرفي لهذه الكلمة بالفرنسية هو ثروة والمقصود بها هنا الثروة الثقافية للشعب.
- (٣) حسن حنفي: التراث والتجديد.
- (٤) زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري.
- (٥) آلان دانييلو: Traditions and innovation in Diverse Music Cultures.
- (٦) بحث مقدم للمؤتمر الموسيقي الدولي الذي نظمته اليونسكو سنة ١٩٧١ في موسكو حول الأصالة والمعاصرة.
- (٧) تيرسو ب. باتروك المؤلف الموسيقي وعالم الموسيقى المجري الشهير عنها أنها «موسيقى الفلاحين» بينها وصفها ج. تيرسو الفرنسي Tiersot بأنها موسيقى «الأميين».
- (٨) ويفسر هذا بالتزويج المستمر من الريف للمدينة حيث يعمل الريفيون معهم عاداتهم وفنونهم.
- (٩) مثل نصب الغاب الذي تصنع منه آلات النفخ كالزمار والأغول والسلامية. إلخ.
- (١٠) انظر ص ٢٣ اتجاه استلهاهم التراث بإدماج عناصر أصيلة منه في لغة «شرقية الروح غربية الوسائل».
- (١١) تجلج التأثيرات الفارسية والتركية في سميات ومؤلفي ومصطلحات هذه الموسيقى وحتى في أسماء مقاماتها وأبعادها وهذا تأكيد آخر للطابع الإسلامي لهذا التراث.
- (١٢) تغير أسلوب تعليم الموسيقى التقليدية في هذا العصر بانتقاله إلى قاعات الدروس وتدوينه (أو بعضه) في كتب منهجية، وتطبيق النظم التعليمية بمعادها، فضعفت الصلة بين المعلم والدارس وهي التي ظلت سائدة في هذا المجال لقرون عدة.
- (١٣) انتقل عمل الأداء منذ الثلاثينات إلى استديوهات الإذاعة ثم - منذ الستينات - إلى قاعات الموسيقى مع التغيرات الاجتماعية. وهناك تعرض طابعه لتغيرات هامة بل وجذرية انعكست على مجالياته. انظر ص ١٧ وما بعدها من هذا البحث وكذلك:
- سمحة الخولي: «تقاليد الأراجال في الموسيقى»
- Traditions of Improvisation in Arab Music
- سمحة الخولي:
- The Function of Music in Islamic Culture up to 1100 a. d.
- (١٤) ليست هناك دراسات علمية في هذا المجال فيما نعلم باستثناء رسالة لعزيرة عزت حصلت بها على الماجستير من قسم علوم الموسيقى في الكونغرسور بالأكاديمية المصرية للفنون عن المقامات العربية في ثلاثة أقران سنة ١٩٨٨.
- (١٥) Musique Traditionnelle Savante (بالفرنسية).

- (١٥) انظر كتاب مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ ، وحلقتي بحث الموسيقى العربية .
- (١٦) Equal Temperament وهو النظام المتبع في معاهد التعليم الموسيقي وإن كان التطبيق العملي له مازال يفرق بين هذا البعد في مواضع مختلفة أثناء العزف .
- (١٧) عرفت منها صروب تعظم عدد وحداتها إلى اثنين وثلاثين (بل وإلى ٦٤ وحدة وأكثر) وإن كانت قد اندثرت الآن . انظر كتاب مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ .
- (١٨) سمحة الخليلي «القومية في موسيقى القرن العشرين» (أصداء القومية في الشرق) .
- (١٩) المرجع السابق ، ص ٢٨ .
- (٢٠) المرجع نفسه ، ص ٢٥ .
- (٢١) زكي نجيب محمود : تجديد الفكر العربي .
- (٢٢) وإن كانت قد ظهرت مؤخرًا بوادر لإدخال آلات الموسيقى التقليدية كالعود والكمان في الإنشاد الديني للمدائح والمقاصد الدينية وهي التي كانت قبلًا تعتمد كلية على نفاذ الأداء بصوت المنشد وطاقاته وحدهما وكانوا يفتنون في غناء الجوابات والقرارات لإثراء الإنشاد ، كما كان استخدام الآلات الموسيقية ممنوعًا فيها تمامًا (مثل إنشاد الشيخ علي محمود وإبراهيم الفران وغيرهما) .
- (٢٣) شاركت في كتابة هذا البحث بدراسة عن الانحلال وتقاليدته في الموسيقى الشريفة وكان مدعها بنايض من موسيقى التراث ومن مؤلفات جديدة معاصرة .
- (٢٤) وهو رأي سبق أن سجله بارتوك وغيره في المؤتمر الأول للموسيقى العربية ، القاهرة سنة ١٩٣٢ ، وطرحه في مؤتمر سنة ١٩٧١ بموسكو ناباينا ميون (المند) ، وألان دانييلو A. Danielou الفرنسي الذي كان له موقف متطرف فهو يرفض التجديد كلية ويرى أن في التراث الشرقي القديم ما ينبغي أن يجدد وقد انزعج من رأي هذا عن إجماع الحاضرين .
- (٢٥) هناك نموذج غربي مناظر هو لمجموعات موسيقى الحجرة الصغيرة الثلاثية أو الرباعية الوترية التي تقدم أدها في فاعات موسيقية ينس الجهم دون أي استخدام لكثيرات الصوت .
- (٢٦) لم تتناول هنا الاتجاهات المتطورة في الموسيقى في بلدان مثل الفراكو آراب أو ماسمي مؤخرًا بالأفغان الشبانية . فهي تتطلب دراسات اجتماعية ونفسية وموسيقية واقتصادية مستفيضة ليس هذا مجالها ، وإن كانت مجافاتها المطلقة للتراث ليست بحاجة لبيان .
- (٢٧) سمحة الخليلي : محاضرات قضايا لتطوير الموسيقى العربية ومحاضرات الإبداع المصري في صبح الموسيقى الغربية للدراسات العليا بالكونسرفتوار - أكاديمية الفنون (منذ عام ١٩٩٠) .
- (٢٨) إذا كان سيد درويش قد توصل بشكل تلقائي وبالسليقة لشيء من تعدد الأحن (البوليغونية) في أوبريت شهر زاد في ختام الفصل الأول مثلاً فقد كان ذلك شيئًا عابرا ويحدود الأثر في موسيقاه ولكن له على الأقل دلالة الفنية .
- (٢٩) وقد قام هؤلاء وغيرهم بإثراء تلميحهم باختيار المقامات الملائمة نفسيا لمعاني أغانيهم وقصائلهم . أي أنهم نجحوا في استغلال الطابع النفسي لكل مقام .
- (٣٠) كالتانجو وما إليه .
- (٣١) مثل السيمفونية الخامسة لبيتهوفن .
- (٣٢) جفته علم العزف لمحمد عبد الوهاب .
- (٣٣) باهرة في خيالي للأطرش .
- (٣٤) الأصل في اصطلاح التوزيع أنه في التلوين الأوركسترا الذي يوزع الأدوار داخل النسيج الموسيقي على آلات الأوركسترا تبعًا لنوعية صوبها ، وتأثيرها في الموسيقى المتعددة الأصوات ، والتي يبدعها (ويوزعها) نفس المؤلف حسب ما يميله تصوره لعمله الفني .
- (٣٥) من أشهر مؤرخي الأغاني في منتصف القرن في مصر أنثريه رايدر اليوناني .
- (٣٦) نحن نستخدم مصطلح «التأليف الموسيقي» هنا لأن المؤلف هو الذي يبدع كل عناصر العمل الموسيقي لحنا وتكتيفًا (هارمونيًا أو كترابتيًا) وهو لا يلجأ للمعزج الذي لعب دورًا ملحوظًا في الاتجاه السابق عند الملحنين للأغاني .
- (٣٧) «القومية» مصطلح في تاريخ الموسيقى يطلق على الموسيقى التي يبدعها مؤلفون لهم حضاراتهم الموسيقية المختلفة عن التيار العام الغربي الفني ، ويبدل عن الكتابة بأساليب ووسائل غريبة تستلهم التراث القومي لوطن المؤلف .
- (٣٨) كان أغلب أفراد الجيل الأول في مصر من الهواة .
- (٣٩) سمود لتناول إبداع شعبان وسكر وتوفيق الباشا عند تناولنا لتأليف الموسيقى في المقامات العربية ذات الأرياع .
- (٤٠) كتب ترويمات على حن عطشان بأصبايا ، كما كتب موالا للغناء والأوركسترا وله أوبرا أنس الوجود وغيرها من الأعمال الأوركسترالية وموسيقى الحجرة .
- (٤١) من مؤلفاته التي تستحق الإشارة إليها هنا كونشرتو القانون والأوركسترا الذي اسلمهم فيه تكبيرات صلاة العيد والأذان وإغ وله سيمفونية عربية إلخ .
- (٤٢) من أعماله التي تذكر في هذا المجال كونشرتو للمناي وآخر للعود كتبها في المقامات ذات الأرياع بنفس اللغة الممارسوبة العادية التي كتب بها بقية أعماله الأخرى التي لا تختص على ثلاثة الأرياع .
- (٤٣) انظر دراسات : بوجرين إلسنر Eisner (ألمانيا) وعواطف عبدالكريم وعمد عبدالفتاح وتشارلز وتند (أمريكا) في الكتاب التذكاري لجمال عبد الرحيم الصادر ١٩٩٣ القاهرة .
- (٤٤) أرحمالات على حن باع متجول للتشملو المنفرد لجمال عبدالرحيم .

- (٤٥) مثل باليه حسن ونعيمة لنفس المؤلف .
- (٤٦) أنجب العالم العربي عددا من المؤلفين الشبان الذين درسوا فنون التأليف الغربية ليستفيدوا بها في إبداعهم وذلك في العراق وسوريا وتونس والجزائر والمغرب من أمثال ف. الله ويردي، صبحي الوادي، ي. اسكندر، مرزاق بوجمعة، وغيرهم .
- (٤٧) مثل نشأته القبولية والتشليل، والارتجالات على الحن بائع متجول للتشليل منفرد والمتابعة الصغيرة للموسيقى، وقد مهد لها قبل ذلك بصياغته الجديدة (للكورال والأوركسترا) لدور «كادي الحري» لـ محمد عثمان (وكتب في قسمه الأوسط فقرة فوجاليه Fugale كنترابنطيه في مقام الراس. كما كتب للكلارينيت والفولوت المنفرد مؤلفات فنية في المقامات ذات الأرباع (مناجاة وأصواء متكسرة) .
- (٤٨) عضوا هيئة التدريس بالكونسرفتوار بقسم التأليف الموسيقي .
- (٤٩) (رقصة الأنصر) وأوبريت عيون بية . . إلخ .
- (٥٠) في إعداده للخامس الوتري لدور «العفو ياسيد الملاح» للمسلوب .
- (٥١) هناك رسائل للمهاجرين والذكوراء قدمها باحثون من مصر والكويت والسودان والبحرين وغيرها وحصلوا بها على درجات علمية من معاهد أكاديمية الفنون بمصر أو من جامعات أخرى في العالم العربي ويسهل الاطلاع عليها من خلال قنوات المعلومات Data Base التي تسجل فيها بيانات الرسائل العلمية ويمكن الاطلاع عليها بالحواسب الآلي (الكمبيوتر) أو غيره من وسائل تبادل المعلومات .

المراجع العربية

- كتاب أعمال مؤتمّر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ - القاهرة ١٩٣٣ .
- حسن حنفي : التراث والتجديد - مكتبة الأنجلو - القاهرة ١٩٨٧ .
- زكي نجيب محمود : المقول والمجمعول في تراثنا الفكري .
- زكي نجيب محمود : تحديد الفكر العربي .
- سمحة الخولي : القومية في موسيقى القرن العشرين - عالم المعرفة ١٩٩٢ .
- سمحة الخولي : الاتجاه الموسيقي وتقاليدته في الشرق (عالم الفكر) .
- عبدالحمد بوقري : الحدالة والتراث - دار الطليعة - بيروت ١٩٩٣ .
- عبدالحمد يونس : دفاع عن القولكلور - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٣ .

المراجع الأجنبية

- Bartok, B. Influences de la musique paysanne sur la musique traditionnelle savante: Article Publie dans:
Bartok: Sa Vie et son Oeuvre, Corvina, Budapest.
- Danilou, Alain: Traditions and Innovation in Diverse Music Cultures: Paper presented to the IMC, Intern. Conference on: Tradition, Contemporanely and Moscow, 1971.
- El-Kholy, Samha: The Function of music in Islamic Culture, up to 1100 Cairo: G. E. B. O, 1984.
- El-Kholy, Samha and Robison, John: ed. Festschrift for Gamal Abdel- Rahim, Fulbright, Cairo 1993.
- Lissa, Zofia, The Essence of tradition and innovation, paper presented to the Intern. Music Council Conference, Moscow 1971.
- Morgan Robert: Twentieth century Music, Norton, 1991.
- Martin, William and Drossin, Julian: Music of the Twentieth century Prentice Hall 1980.
- Sachs, Curt: The Well springs of Music, Reprint 1977.

أوجه قصور وأغلاط في تاريخ الفكر الحديث

د. عزت قريشي

تقديم

لا بد من المسح النقدي، من وقت لآخر وعلى نحو دوري، في كل ميدان من ميادين الإنتاج الذهني. ونحاول في هذه الدراسة أن نقوم بهذا، وعلى نحو جزئي يستهدف أهم الأمور لا سائرهما، في صدد جانبيين وحسب من جوانب فكرنا الحديث: التأريخ له، وتصور وجهته وعلاقاته الأساسية. لقد رغبتنا في قراءة الوقائع كما هي ووضع النقاط فوق الحروف، وحداناً الإخلاص وحس المسئولية إلى النص الصريح على ما نراه من السلبيات. وتنقسم هذه الدراسة إلى مبحثين: المبحث الأول يتناول أوجه القصور في التأريخ للفكر الحديث وخدمته، وفيه جانبان: الجانب الأول هو جانب القصور في الدراسات التاريخية بأنواعها (دراسات التاريخ العام، الدراسات المتخصصة، الدراسات المساعدة، بعض المظاهر السلبية، ملاحظات حول بعض المسائل المنهجية)، أما الجانب الثاني فهو جانب النقص الواضح في نشر النصوص وخدمتها. ويتناول المبحث الثاني ما نعتقد أنه بعض أغلاط حول طبيعة الفكر الحديث (ونخص بالحديث غلطاً حول امتداد الفكر الحديث مع فكر الماضي الثقافي، وآخر حول امتداده مع فكر الحضارة الغربية).

وإذا كانت هناك مبادئ عامة جداً - هدتنا في خلال عملية إعادة النظر التي نعرضها هنا، فإنها قد تصاغ في كلمات أربع: ابشعوا عن الحقائق، واحترموا الوقائع، وسيروا بروح الاستقلال، وأقدموا على الإبداع.

المبحث الأول

أوجه قصور تاريخي

الفكر، شأنه شأن الثقافة والحضارة وكل ما يتصل بالإنسان وينتج عنه، حياة، فهو إذن وجود وكيان زمني، وهو يكون ذا ماضٍ منذ مرور اللحظة الأولى على ميلاده، إن استطعنا تحديدها، ولن يمكن النظر إليه إلا في إطار الزمان، وبالإشارة إلى ماضيه الخاص على الأقل، فضلا عن حاضره ومستقبله. وعلى هذا تكون معرفة «تاريخ» هذا الفكر معرفة جد وثيقة شرطا ضروريا لفهمه والحياة معه، فضلا عن الإنتاج على طريقه. من جهة أخرى، فإن الفكر محتاج إلى ما يقتات به، مادام حياة، ومن أجل أن يستطيع من بعد ذلك إنتاج الجديد، وما يقتات الفكر به ليس وحسب أخبار الحاضر ومشكلاته وضروراته، ومتطلبات المستقبل أيضا، بل وكذلك نتائج ماضيه، وهي المتمثلة في نصوصه سابقة الإنتاج.

ويدرك الملاحظ أن دراسات تاريخ فكرنا الحديث ناقصة إلى حد عظيم، ونستطيع أن نقسم الدراسات التاريخية^(١) إلى الأصناف التالية:

أ- التاريخ العام للفكر الذي يتناوله في مجموعه الزمني من وقت نشأته إلى وقت قريب، وهذا التاريخ العام قد يكون تتبعيا من حيث التغطية المنتظمة المتدرجة لسائر جوانب الإنتاج الفكري في شتى المراحل الزمانية بحسب تواليها، وقد يكون «موضوعيا»، أي ينتقي موضوعا محددًا ولكنه يتابعه في كل المجموع الزمني وحيثما يظهر. ثم إن التاريخ التبعي قد يستغرق كل حقل الإنتاج الفكري من حيث الزمان والمكان معا، أي في كل الأزمنة وفي كل الأماكن أو البلاد، وقد يكون شاملا زمنيا ولكنه انتقائي مكانيا.

ب- في مقابل التاريخ العام الشامل يقوم ذلك الجزئي، الذي يقتصر على تغطية قسم من المجموع الزمني لحياة الفكر وحسب، وقد يصغر هذا القسم فيكون بضع سنين إن كانت لها أهميتها، وقد يكبر فيغطي عشرات من السنين، ولكنه لا يتناول المجموع الزمني في كله، أي منذ نشأة حياة الفكر الحديث إلى اليوم أو إلى وقت قريب بما يناسب توافر المادة التاريخية واكتمال التطورات، نسبيا على الأقل.

ج- الدراسات المخصصة، وهي التي تقوم بالتأريخ لموضوعات محددة في فترة زمنية معينة أو لفكر مفكر أو مفكرين معدودين في عصر بعينه، وذلك إما على نحو شامل أو جزئي. والفرق بين هذا النوع وما سميناه في الفقرة السابقة «بالتأريخ الجزئي» أن هذا الأخير تأريخ تبعي يراعي في المحل الأول عامل الزمان، بينما هذه الدراسات المخصصة توجه انتباهها إلى موضوعات محددة وتتابعها في فترة محددة.

د- الدراسات التاريخية المساعدة، وهي التأثيرات التي يقوم بها باحثون في تخصصات غير تخصص تاريخ الفكر، ولكنها تكون ذات أهمية مساعدة عظيمة له، مثل دراسات التاريخ السياسي والاجتماعي والأدبي والديني واللغوي والاقتصادي وغيرها.

من جهة أخرى، فإن الملاحظ يدرك أيضا فقر المكتبة الحالية من حيث نصوص المفكرين التي تراكت على مدى الأعوام المائتين الأخيرة، وهو يثبت على الأخص الندرة الشديدة للشرائح العلمية الدقيقة لهذه النصوص، ومن المفهوم أن نشر النصوص وخدمتها هو نوع من العناية بالتاريخ.

وتحدث الآن بشيء من التفصيل عن جانبي القصور التاريخي هذين: قصور في الدراسات التاريخية بأنواعها، وقصور في تقديم النصوص وخدمتها.

الجانِب الأول: قصور في الدراسات التاريخية بأنواعها

أدبيات التاريخ العامة والجزئية للفكر الحديث

لا نعرف أن هناك دراسة علمية واحدة تقدم التاريخ العام لفكرنا الحديث منذ عام ١٧٩٨ م، عام الحملة الفرنسية على مصر، حتى اليوم، أو حتى الأمتس القريب. وأشمل دراسة تقترب من هذا النوع هو الكتاب الذي كتبه بالإنجليزية ألبرت حوراني، ونشره في لندن، عام ١٩٦٧، بعنوان: *Arabic Thought in the Liberal Age 1798 - 1939*، وهو يقف عند بداية الحرب العالمية الثانية كما هو واضح، وتقترب مع كتاب حوراني المجموعة ذات النظرة الموضوعية أساساً ولكنها تتابع موضوعاتها عبر مائة عام، التي أصدرتها الجامعة الأمريكية ببيروت، وتحتوي عدداً من الدراسات القيمة التي تغطي العديد من الميادين الفكرية، والتي كتبها باحثون متفوقون، بعنوان: «الفكر العربي في مائة عام»، بيروت، ١٩٦٧.

وقد حاول كتاب للتدريس الجامعي - استهدف تقديم مادة ميسرة موجزة إلى الطلاب - تغطية فترة واسعة إلى حد ما، هي تلك الممتدة من ١٧٩٨ إلى ١٩١٤ م، وهو كتاب المؤرخ الأردني الدكتور علي المحافظة، «الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة ١٧٩٨ - ١٩١٤»، بيروت، ١٩٧٥.^(٢)

ونخرج من هذا الحصر بالنتائج التالية:

١- لا يوجد حتى الآن كتاب واحد يغطي تاريخ الفكر الحديث في بلادنا من البداية إلى الأمتس القريب.
٢- الكتاب الوحيد الذي تحقق له صفة «التاريخ» المتصل والملفصل ببعض الشيء، والذي يغطي فترة طويلة نسبياً، وهو كتاب ألبرت حوراني، ظهر في إطار اتهامات الحضارة الغربية ومصالحها، وكتب بغير العربية ونشر في أوروبا (ظهر له، في بيروت عام ١٩٦٨ م، ترجمة عربية بعنوان: «الفكر العربي في عصر النهضة»)، كما وجهت جهة غربية، هي الجامعة الأمريكية في بيروت، نشر الكتاب الآخر، وإن شارك في كتابة أبحاثه باحثون من أهل المنطقة.^(٣)

٣- هذا العدد الضئيل جداً من الكتب ذات الصفة التاريخية العامة، ومع الكثير من التسامح في شأن التغطية الشاملة وشأن الطابع العلمي، لا يتناسب لا مع مضي ما يقرب من مائتي عام على ظهور البدايات الأولى لفكرنا الحديث ولا مع أهمية الموضوع ولا مع توافر أعداد من الباحثين، على مر العقود، كان يمكن لهم التوفر على إنتاج التواريخ الفكرية الشاملة، وهو - أي هذا العدد الضئيل جداً - يشكل «فضيحة» حقيقية وبكل المعايير.

ما أهمية التواريخ العامة الشاملة؟ إن هدفها ليس إشباع الرغبة في السيطرة على فترات زمنية كلية، إنها هي ضرورة من أجل الحصر الكامل والتوزيع المتوازن والتتبع المتوازي لعناصر الحياة الفكرية، وهي وحدها التي تعطي مرآة دقيقة لعوامل ومظاهر النمو والتطور الكلي، وهي أخيراً النحو الوحيد من التاريخ الذي يسمح بإدراك حركة النفس الطويل أو الموجة الطويلة الأمد، في مقابل حركة النفس القصير والموجة القصيرة المدى. أرأيت الفرق بين دراسة مرحلة واحدة من مراحل تطور شخصية ما ودراسة كافة مراحل تطورها في نظرة واحدة متصلة تدرجها من حيث هي كيان واحد متواصل الحلقات؟ إن التاريخ العام هو القادر وحده على إدراك أفضل تقسيم للعصور، وعلى اكتشاف التحولات والانحناءات وميلاد الحركات الجديدة، وعلى تتبع

العلاقات المركبة بين العناصر الفكرية والتيارات المتعددة، لكل هذا، مرة أخرى، فإن غياب التواريخ العامة الشاملة للحياة الفكرية إلى اليوم هو فضيحة كبرى. إن الشمول يعني في المحل الأول تتبع خط النفس الطويل، وإدراك النمو من خلال منظور النفس الطويل هو القادر وحده على إدراك الخطوط الأساسية للتكوين الفكري موضع الدراسة، وعلى اكتشاف جوانب الخصوصية الفعلية، وعلى تتبع المآل الحقيقي لعمليات التأثير بالعوامل الخارجية.

ويظهر هذا النقص الفاضح ظهوراً واضحاً في حالة دراسة ما تم من مراحل الفكر في الأعوام المائة الأولى على التقريب (من ١٧٩٨ إلى ١٩٠٨ سنة وفاة قاسم أمين وبعد وفاة محمد عبده والكواكبي ومع نزول السلطان عبد الحميد عن السلطة وبداية قوة التجمعات السياسية الاستقلالية في الشام وغير ذلك)، لأنها فترة انتهت منذ بعيد وكان الواجب توافر التأريخ العام الشامل لها نظراً لبعد الشقة ولأنها أصبحت ضمن التاريخ الموضوعي الذي يمكن تناوله في هدوء وموضوعية في أغلب الأحوال، بينما أن الإنتاج الذي تم بشأنها يدور في كليته على التقريب في إطار الدراسات الجزئية، بل ربما نلاحظ أن هذه الدراسات الجزئية ذاتها، عن تلك الفترة، مبعثة، وشخصية الطابع وغير شاملة لسائر عناصر الميدان، بما يكون عقبة حقيقية أمام قيام الدراسة التأريخية العامة الشاملة، وهي التي تقتض توافر الدراسات الجزئية الكافية والمهنية لأن يبني عليها المؤرخ العام نظريته الشمولية.

وإن مصداق هذا الحكم ليظهر في واقعة أن كل من تعرض لدراسة تاريخ الفكر في الفترة المشار إليها، حتى وقت قريب، أي إلى الستينات قبل ثلاثة عقود، كان يضطر إلى الرجوع إلى تواريخ الدراسات الأدبية والنقدية والتواريخ السياسية والكتابات الصحفية وتاريخ الصحافة، فكنت ترى دائماً بين مراجع الدراسات (ولا نذكر هنا إلا أمثلة وحسب):

- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، جزءان، القاهرة، ١٩٥١.
 - لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، جزءان، بيروت، ١٩٠٨ - ١٩١٠.
 - عبداللطيف حمة، أدب المقالة الصحفية، في عدة مجلدات، القاهرة، ١٩٥٩.
 - أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، جزءان، بيروت، ١٩٥٢.
 - فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، أربع مجلدات، بيروت، ١٩١٣ - ١٩٣٣.
 - جرجي زيدان، تراجم مشاهير الشرق، مجلدان، القاهرة، ١٩١٠ - ١٩١١.
 - عبدالرحمن الراغب، عصر اسماعيل وغيره، من كتبه (وقد استخرجت إحدى دور النشر كتاباً عن الأفغاني من صفحات كتب الراغب^(٤)).
 - إبراهيم عبده، تطور الصحافة المصرية وأثرها في النهضة الفكرية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٤٤.
- ولم يكن هذا الرجوع رغبة في استخلاص بعض المادة العلمية من مظانها أينما كانت وحسب، بل وبسبب الافتقار إلى التواريخ الفكرية النوعية، الخاصة منها والعامة على السواء.

وقد أدى هذا الافتقار كذلك، ولدة طويلة، حتى عقود ثلاثة مضت، إلى استمرار الارتكان إلى كتابات كانت قد ظهرت في القرن الماضي، مقررة للوقائع ومفسرة للمواقف والاتجاهات، بينما يمكن للنقد العلمي أن

يكشف فيها العديد من المثالب، ونكتفي بمثالين على هذا الأمر: المثال الأول هو تصوير حياة جمال الدين الأفغاني وإثبات نسبه ومذهبه واتجاهاته وأفكاره وأهدافه ومعالم شخصيته، حيث اعتمد كل من جرجي زيدان ومحمد رشيد رضا على مقدمة الشيخ محمد عبده التي كان قد صدر بها «ترجمته»، أو قل «تعريبه»، بل تقريبه، لكتاب الأفغاني «الرد على الدهريين» (القاهرة، ١٩٠٣م) بمعونة خادم هذا الأخير المسمى «أبو تراب»، والواقع أن صورة الحياة هذه إنما هي من توجيه الأفغاني ذاته، وهي تحتوي على عدد من التقريرات المنافية للوقائع منافية صارخة، وقد استمرت مأخوذاً بها حتى وقت قريب، بل إن كثيراً من عناصرها لا يزال فاعلاً حتى اليوم رغم مجافاته للحقيقة، بحيث نستطيع أن نقول أن صورة جمال الدين الأفغاني المشهورة ماهي إلا أسطورة ارتكبت إلى عنعنات متصلة يقوم في منبعاها ما أراد هو نفسه أن يعرف الآخرون عنه^(٥).

المثال الثاني هو مقال كتبه جرجي زيدان في مجلة الهلال على أثر وفاة قاسم أمين، وقد ظل يفعل أثره حتى اليوم، ومن هذا الأثر تصوير قاسم أمين على أنه «محرر المرأة»، بينما منطلق كتاباته، أي قاسم أمين، يستدعي رفض مثل هذا اللقب، وعلى أنه من أصل كردي، بينما يجب جرجي زيدان أن ينسى أن أمه مصرية ومن الصعيد، هذا فضلاً عن خطأ في كتابة تاريخ ميلاده، فهو يجعله ١٨٦٥، بينما ينبغي إرجاعه إلى ١٨٦٣م.

هل نرد هذا النقص الشديد إلى مجرد عدم توافر الإرادة المناسبة عند الباحثين والمؤلفين القادرين، من حيث المبدأ، على القيام بالتأريخ العام الشامل، فترجع الأمر هكذا إلى عامل فردي وشخصي؟ لا نرى أن مثل هذا التفسير أمر مقبول، لأن الظواهر الثقافية، والتأريخ شأنه شأن إنتاج الفكر ظاهرة ثقافية، إنما هي ظواهر موضوعية وهي تفرض نفسها فيظهر لها بنوع من الجبر ممثلون ومنفذون، إنما يقوم التعليل الحقيقي لهذا النقص في الأمور التالية:

١- افتقارنا، أو افتقار أذهاننا، إلى النظرة الكلية الشمولية، وهي سمة ثقافية تعود جذورها إلى ثقافتنا السابقة، ولم يتمكن نظام التعليم والتوجيه المنهجي العقلي الجديد أن يحدث تغييراً محسوساً فيها، اللهم إلا في السنوات الأخيرة (هذا الافتقار يجد تطبيقاً له في ميدان التأريخ وفي ميدان الفكر والسياسة والاجتماع جميعاً، وفي غيرها).

٢- نحن لم نستطع أن نكون لأنفسنا صياغة عامة لموقفنا الحضاري، صياغة تنفق عليها وننتقل منها، وإننا كان السائد هو زيف الصورة التي أرادها لنا سلطان الغرب، وهي أن علينا أن نقلد الغرب بقدر ما نستطيع وأن ننفذ عنا كل الماضي، البعيد منه والقريب والأقرب، لكي نمتزج بال نموذج الغربي كل الامتزاج. ولما لم يكن لنا تصور عن ذاتية تخمنا، فإنه لم يكن من الممكن تصور تاريخ عام متصل الحلقات ذي خط رئيسي يتنامى. إن فكرة التاريخ العام تفترض إدراك الذاتية الحضارية، وابتداء منها يكتشف المورخ المنتمي خطط التاريخ ويسم مراحل وحلقاته بالسيات والأسماء المناسبة (ونستنتج هنا، سريعاً، من هذا التقرير أن تصوير البرت حوراني لتطور «الفكر العربي في العصر اللبلي»، إنما هو تصوير الغرب لنا، على ما يجب وعلى ما يود، وفي إطار مفاهيمه وبنائجه، وليس تصويراً لحياتنا الفكرية من داخلها ومن وجهة نظرنا، فأنت لن يمكنك أن تختلف مع الأستاذ الإنجليزي ذي الأصل اللبناني حول الوقائع، ولكن «تكيف» الوقائع، و«تفسيرها» وربطها في «حزم دلالية» معينة سوف يختلف بالضرورة).

٣- نحن لم نضع أيدينا بعد، في وضوح وقوة يقين، على الملامح الرئيسية الموجهة لحياتنا ولثقافتنا الجديدة، ومن ثم لفكرنا الجديد ذاته، فلا غرو أن يكون وضع المؤرخ هو ذات الوضع، وأن ينتج عن ذلك افتقار إلى التصور العام الذي يضع فيه تاريخنا العام الشامل.

إننا لن نمل من تأكيد أهمية استيعاب الماضي، بدرجة، أقوى استيعاب وأدق. إن الكائن الحي الإنساني كائن زمني، ومن يفقد ذاكرته في المجتمع العادي يعد مريضاً، ومن لا يعي، في كل لحظة من لحظات حياته، دقائق خبراته السابقة، لا يعد من بين الأصحاء، وهكذا الحال مع الحضارة والثقافة والأمة: فإذا هي لم تع جيد الوعي دقائق حياتها السابقة، لم تعد كائناتاً يحسب له حساب. ومن يجب أن يتوهم أن كلامنا هذا إغراق في النظريات والتجريدات والصيغ الطريفة وحسب، فإن عليه أن يعرف نموذج الحضارة الغربية في أسسها وفي يومها، وعلى الأخص في يومها هذا الذي تنتجه فيه إلى كل جديد اتجاه الحديد إلى حجر المغناطيس، نقول عليه أن ينظر إلى الغرب اليوم ليجده شديد التعلق برياضيه، سياسة وعلماء، أدبا وطرائق حياة، وقائع وأسما شخصيات، وأزمنة وأمكنة. . . فكم مرة يذكر في اليوم عندهم جاليليو وشكسبير ودانتي ومبكل أنجلو، لكي لا نذكر إلا أمثلة من العلوم والفنون؟

ونضيف: إن هؤلاء السابقين في ثقافتنا الحديثة ليسوا مجرد أساء في التاريخ، بل هم أجزاء مني، وهم كائنات حية، وإن كانت حياتهم حية من نوع مخصوص، وهم أجزاء لا تتجزأ من الواقع الذي أعيش فيه. فوجبت معرفتهم خير معرفة، وخير المعرفة هي معرفة الجزء في إطار الكل، وهذا هو شأن التاريخ العام الشامل.

ب - الدراسات التاريخية المخصوصة

نقصد بهذا الصنف من الدراسات التاريخية تلك التي تتناول موضوعاً محدداً في إطار عصر بعينه، أو شخصية فكرية تدرسها إما في شمولها أو في جانب معين من إنتاجها. ولا شك أن المكتبة العربية أصبحت تحتوي على عدد لا بأس به من هذا الصنف، ما بين مؤلف بالعربية ومترجم إليها، كما أن اللغات الأوروبية تحتوي على عدد من المؤلفات المتصلة بهذا الموضوع كتبه أنبأؤها. ونشير إلى الملاحظات التالية في صدد صنف الدراسات التاريخية المخصوصة هذه:

١- ينبغي أن نميز في وضوح بين ما ألفه الأجانب في هذا الميدان وما ألفه أهل المنطقة، وهنا نلاحظ على الفور أن التأليف التاريخي الأجنبي كان أسبق في الظهور زمنياً على نحو واضح، وأنه كان متميزاً، بوجه عام، من حيث شمول تناول والدقة واستكشاف الموضوعات الجديدة والإشارة إلى العلاقات التفسيرية. ويمكن أن نقول أن تأليفات الأجانب، منذ عصر الحملة الفرنسية وعصر محمد علي، كانت تشير، على نحو أو آخر إلى بعض الجوانب الفكرية، ثم شهد التأليف الأجنبي عن الوضع الثقافي عندنا - بوجه عام - ازدهاراً كبيراً ابتداء من عصر إسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩م)، أو قل منذ الغزو الحضاري والاقتصادي الغربي المنظم، في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي، وبرز في هذا المقام الرحالة والسياسيون والقضاة والمتعاطفون، نحوا ما من التعاطف، مع أهل المنطقة، ويستمر الوضع هكذا حتى الحرب الأوربية الكبرى الأولى، المسماة من بعد بالحرب العالمية الأولى (١٩١٤م)، ليبدأ في الظهور جيل من الغربيين من أهل الاحتراف التاريخي للأوضاع الثقافية عندنا، وفي هذه المرحلة تنال أمور الفكر اهتماماً مقصوداً مباشراً في الدراسات الغربية. وربما كان من أظهر معالم هذه المرحلة الجديدة، المشار إليها للتو، كتابان ترجمتا إلى العربية وأحدثتا تأثيراً واسعاً واستمر

عالم الفكر

استخدامها في التاريخ الفكري لوقت طويل، حتى الخمسينات من القرن العشرين الميلادي، ونرى أن لها من القيمة التاريخية ما يجعلها مراجع مفيدة إلى اليوم، نقصد كتاب لوثروب ستوارد، «حاضر العالم الإسلامي»، ترجمة عجاج نويض، مع تعليقات وهوامش هامة للأمر شكيب أرسلان، القاهرة ١٣٤٣هـ/ ١٩٢٥م، وكتاب تشارلز آدمز، «الإسلام والتجديد في مصر»، ترجمة عباس محمود، القاهرة، ١٩٣٥.

وقد شهدت الكتابات الغربية تطورات مستمرة منذ فترة ما بين الحربين إلى اليوم، وهي - أي هذه التطورات - تظهر على الخصوص اهتمامات مختلفة ومناهج جديدة وأجيال من الباحثين الغربيين ذوي اتجاهات سياسية وأيديولوجية وعلمية متعددة ومتعارضة أحياناً مع اتجاهات سابقهم.

٢- فيما يخص التاريخ الفكري المكتوب بالعربية مباشرة على يد أهل المنطقة، فإنه لن يشكل موجة ظاهرة إلا منذ عقد الثلاثينات، بل الأربعينات، من القرن العشرين الميلادي، مع تكون جيل أول من الباحثين الجامعيين - سواء الأكاديميون منهم، العاملون بالجامعة أو غيرهم - أما قبل ذلك، فلن نعدم بعض الاهتمامات التاريخية، منذ الثلاثينات ذاتها من القرن التاسع عشر الميلادي (منها مثلاً كتاب صالح مجدي عن أسناده رفاعة الطهطاوي، «حياة الزمان بمناقب خادم الوطن»، الذي نشره الدكتور جمال الدين الشيال عام ١٩٥٨م، كما نجد فضلاً عن الأحوال الثقافية بعامة في كتاب قاسم أمين «المصريون»، بالفرنسية، ١٨٩٤م، ثم تأتي كتابات جرجي زيدان الصحفية في مجلته «الهلل» عن مشاهير العصر منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، وغير ذلك)، ولكنها لا تشكل ظاهرة واضحة، ويصبح علينا أن نتظر إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى، وبعد التطورات السياسية المعروفة، في مصر والشام، لنرى بعض الاهتمامات التاريخية الفكرية، بحسب المناهات، عند أظهر كتاب العصر، مثل: طه حسين ومحمد كرد علي ومحمد حسين هيكل وعباس العقاد، كما يظهر في هذه الفترة مجموع المجلدات التي صنفها محمد رشيد رضا عن «تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده»، وكذا كتاب محمد باشا المخزومي عن «خاطرات جمال الدين الأفغاني» ببيروت، ١٩١٣، وغيرهما.

ثم تأتي مرحلة ما بين الثلاثينات والخمسينات، التي تشهد دراسات عالية المستوى من الناحية العلمية، يقوم بها الأكاديميون خاصة، لتلي بعدها مرحلة تتفجر فيها مظاهر الاهتمام التاريخي بشؤون الفكر تفجراً، منذ ذلك الوقت وإلى اليوم، سواء بسبب الدعوات السياسية أو المذاهب الفكرية أو اهتمام الدولة بالإنتاج التاريخي أو ظهور بعض السلاسل المنتظمة (أهم مثال لها هو سلسلة «أعلام العرب» التي كانت تقوم على إصدارها وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصر) أو اهتمام بعض المؤسسات بتشجيع الدرس والنشر العلميين (وأبرز مثال لذلك هو محاضرات معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية، بالقاهرة)، وغير ذلك. وربما كان من أبرز ظواهر الاهتمام التاريخي لأمر الفكر في العقدين الأخيرين: ظهور مجلات متخصصة في معالجة «الفكر العربي» صراحة، العدد الكبير نسبياً من الندوات التي تقيمها بعض المؤسسات والجمعيات العلمية أو الأيديولوجية أو السياسية والتي تقوم من بعد انعقادها بنشر نصوص أبحاثها وتعليقات المعلقين، دخول عدد هام من الباحثين من دول الشمال الإفريقي بعد استقلالها وتكون جيل بحثي أول، ومن المغرب بوجه خاص، إلى حلبة الإنتاج العلمي والنشر، سواء في بلادهم أو في بيروت خاصة.

٣- في مقابل التمييز بين ما ألفه الأجانب وما ألفه أهل المنطقة، فإنه ينبغي أن نقيم تمييزاً آخر بين ما ألفه أهل المنطقة باللغة العربية، عن تاريخ الفكر الحديث، وما ألفه بعض منهم بلغات أجنبية، أظهرها

الإنجليزية والفرنسية بالطبع، ومنه ما ترجم إلى العربية وما لم يترجم (من هذا الصنف الأخير كتاب رائع دقيق يعد نموذجاً في موضوعه وهو جدير بالترجمة قبل غيره، قدمه الأستاذ جمال محمد أحمد، من السودان، والذي توفي أخيراً. ليكون رسالته لنيل الدكتوراه من لندن: Ahmed, J.M., The Intellectual Origin of Egyptian Nationalism, London, 1960، وهو يتناول فترة القرن التاسع عشر وأوائل العشرين الميلاديين). والأغلب أن يتم التأليف باللغة الأجنبية عند تقديم رسائل للحصول على درجات جامعية من جامعات الغرب (في إنجلترا وفرنسا أولاً ثم في أمريكا بشكل خاص في العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة)، أو عند القيام بواجبات التأليف الجامعي لمن يعين أستاذاً في إحدى الجامعات الغربية (وهذه حالة ألبرت حوراني مثلاً)، وفي العادة ينال الشخص جنسية الدولة الغربية التي أصبح يعيش فيها ويعمل.

ويلاحظ أن هذه الرسائل والكتب الجامعية تتمتع - بوجه عام - بمستوى تكنيكي عال، من حيث تحديد الموضوع ووسائل التناول وطرائق العرض ولغته، مقارنة بما كان يمكن أن ينتجه أصحابها أنفسهم لو قدر لهم وقدما نفس الأعمال في مواطنهم الأصلية، كما أنها تستفيد استفادة عظيمة من الثراء الكبير في مكتبات الغرب بعامة ومن وسائل استقاء المعلومات، كما أنها تمتاز باختيار موضوعات جديدة ودقيقة للبحث ويتوافر إمكانية المسح الشامل لعناصر الموضوع والإحاطة به من شتى جوانبه، وبعضها يتناول دراسة العلاقات والتفاعلات على خط تغير الاتجاهات وامتزاج التيارات والمؤثرات، وهي زوايا ينهرب منها في العادة الدارسون في الداخل لصعوبتها من جوانب عدة، أخيراً فإن أمثال هذه الدراسات تتميز بوضوح أحكامها وصراحتها، وهما أمران قد لا يكونان في متناول الباحث وهو في موطنه. ورغم كل هذه الميزات، فإن هذه الدراسات، ما عدا العدد النادر، تبقى موسومة بوسم توجيه «الأخر» الأجنبي لها، المتمثل في عين الأستاذ المشرف الأجنبي وفي مراعاة الكاتب للجمهور الذي يتوجه إليه في اللغة الأجنبية، وهو جمهور يراعيه بالضرورة أثناء التحرير وعند تسجيل الأحكام، وسواء تكون من بضعة أشخاص هم أعضاء لجنة الحكم على الرسالة أو مئات أو ألوف ممن يقرؤون بحثه إن طبع ونشر في لغة كتابته الأجنبية. ومن المفهوم أن معظم مراكز البحث الأجنبية حول موضوعات ثقافتنا، سواء أكانت تعمل في بلادها أو على أرضنا، إنما تعمل في إطار خطة عامة، لا تقودها وحسب، ولا حتى في المحل الأول، اهتمامات الأستاذ المشرف، بل اهتمامات الجامعة والدولة المعنية والعديد من جهاتها، بما في ذلك الجهات الأمنية فيها بأنواعها (فالحال لم يتغير في جوهره منذ حركات الاستشراف المنظم الأولى في بداية القرن التاسع عشر الميلادي!). ومن الطبيعي أن يتأثر الباحث باصطلاح المجتمع العلمي الأجنبي الذي يعيش فيه، فيستخدمه، ومعه بالضرورة جهات للنظر وطرائق في الإدراك، وإذا حدث ووجد العمل من يترجم إلى العربية فإنه يظهر غريباً على قرائها، وأحياناً ما تقابل إنتاجاً مترجماً لا تعرف كيف تقرأه بالعربية من شدة الغرابة والاستغراق، وهي ظاهرة ليست نادرة في إنتاج «المستغربين» من الباحثين الشباب هذه الأيام.

٤- لاشك أن الانطباع العام الذي يخرج به المتتبع لإنتاج الدراسات التاريخية المتخصصة، في ميدان تاريخ الفكر الحديث، بالمقارنة مع الانعدام الفعلي لأي كتاب في التاريخ العام لذلك الميدان، هو انطباع بالوفرة، ولكنها وفرة نسبية وحسب، فضلاً عن أنها غير نظامية، لأن إبقاء ميدان تاريخ الفكر الحديث حقه يحتاج إلى ما يئال عشرات أضعاف الإنتاج القائم فعلاً، ومع سيادة الأسلوب المنهجي، أي العلمي، في البحث، والتغطية المنتظمة لساكن العناصر والعلاقات.

ج - الدراسات التاريخية المساعدة

الفكر جزء من الثقافة، والثقافة كل متصل، وهكذا فإن من نافلة القول إن التواريخ العامة والدراسات التاريخية المخصصة، لثنتي ميادين وضعنا الثقافي الحديث في الأعوام المائتين الأخيرة، غير ميدان الفكر، هي عناصر هامة في تسديد خطى الفهم التاريخي لحركة الفكر الحديث. والحكم العام الذي خرجنا به في الصفحات السابقة، بانعدام التواريخ العامة والقللة النسبية للدراسات المخصصة، ينطبق أيضا على تاريخ التطورات الاجتماعية والتربوية والدينية والأدبية والإعلامية والاقتصادية وغيرها، والاستثناء الوحيد الذي يشهد بوفرة حقيقية، من حيث الكم على الأقل، هو ميدان التاريخ السياسي. وأنه لمن الضروري أن تهتم الجامعات وجهات البحث المتصلة بالميادين المشار إليها بالبعد التاريخي فيها، وأن توجه القائمين على الدراسات العليا خاصة إلى الاهتمام بها، مع زيادة جرعة المواد التاريخية في تلك التخصصات على جدول المقررات الجامعية، هذا أن وجدت أصلا: فكيف نزع أن طالب علم الاجتماع، مثلا، قد استوفى تكوينه وهو ليس على إحاطة مؤكدة بالأفكار الاجتماعية في بلاده هو نفسه، مهما حكم المستغربون عليها بالسذاجة أو غيرها، بينما يدقون على رأسه صباح مساء بأساء ماركس ودور كايم وفير وبراسونز؟ وهكذا الحال في تاريخ الفكر الاقتصادي عندنا، وفي تاريخ الفكر التربوي، بل وكذلك في تاريخ الفكر الديني الحديث.

د - بعض المظاهر السلبية في دراسات تأريخ الفكر الحديث بوجه عام

١- النقص الخطير الأساسي هو ما أشرنا إليه من قبل، وهو عدم وجود كتاب في التاريخ العام للفكر الحديث في مجموع زمانه، من جهة، والقللة النسبية للدراسات التاريخية الخاصة بالقياس إلى اتساع الميدان وأهميته، ونضيف هنا أن ذا القيمة العلمية في الدراسات المتوافرة باللغة العربية قليل بالفعل، وكثير من هذا القليل هو ما كتب في لغات أجنبية ثم ترجم إلى العربية.

٢- حيث إنه لا توجد الرؤية الشاملة الموحدة للفكر الحديث في نموه وتفرعاته، فإنه يصبح من الطبيعي أن تصاب كثير من الدراسات التاريخية القائمة بجزئية النظرة وبالاقتصار في الميدان الفكري المعين أو العصر أو التيار أو الشخص موضع الدراسة في كل منها. ولكن فهم الجزء لا يتم إلا في إطار الكل بالضرورة.

٣- تعاني كثير من الدراسات، فيما عدا تلك التي يقوم بها ماركسيون أو متأثرون على نحو خاص بهم أو ندرة مستقلة، من ضمو في الوعي التاريخي من جهة، وهو الذي يقضى بأن الزمان مكون من حلقات مترابطة أولا ومتداخلة بالضرورة ثانيا، حيث إن كل عصر وكل مفكر له جذوره في ماضيه، كما تعاني من غياب الوعي الطبقي، من جهة ثالثة، وهو الذي يوجه إلى ربط كل مفكر إلى طبقة اجتماعية يقوم بخدمة مصالحها، عن وعي أو غير وعي، مع إمكان اتساع حدود هذه الطبقة لتشمل شريحة أوسع، قد تكون الوطن أو الشعب أو الأمة، وهنا يكون من الضروري بيان الطرق التي أدت بالمفكر إلى الالتفات عن مصالح الطبقة التي ينتمي إليها، أيا كان مدى وعيه بها، إلى مصالح أعم. وبوجه عام، فإن الالتئام الطبقي لن يتضح إلا في الأعوام المائة الأخيرة، وفي العقود الخمسة الأخيرة على الأخص. ولا شك أن من نتائج غياب البعد التاريخي وعدم الالتئام إلى الالتئام الطبقي سطحية كثير من الدراسات، التي تصبح في النهاية نقلا لألفاظ أقوال المفكر مع بعض التصرف والزيادات التزيينية، أو ما يمكن أن نسميه منهج «نثر المحتوى». من جهة أخرى، فإن غياب الوعي التاريخي الحضاري، وهو الذي يقرر أننا حضارة جديدة تصنع نفسها، أدى إلى إنكار ذاتية وضعنا الثقافي والووقع في

وهم واحدة العصر مع الغرب، وواحدة تطورات الفكر بالتالي عندنا وعنده، وفي هذا الوهم يقع الماركسيون وغيرهم من دعاة العلمية أو التقدم أو التحديث أو التنوير أو غيرها من الأساء.

٤- هذا القصور الأخير في الرؤية الدقيقة لوضعنا الحضاري عام ومتشتر بين دارسي تاريخ الفكر وغيرهم من دارسي شتى جوانب الثقافة الناشئة عندنا، حتى أنه يمكن القول إن عوامل التاريخ السياسي ذاته، وهو الميدان الذي يظن أنه أيسر من غيره في الدراسة. وهو على كل حال ذو حضور مباشر وتأثير شبه يومي، هذه العوامل لم تبلور حتى الآن في رؤية شاملة، عند المؤرخين السياسيين وغيرهم، لغياب النظرة الحضارية الكلية المؤصلة. ونحن نرى أن أصول هذه الرؤية الحضارية تقوم فيما يلي:

لـ نحن أمة جديدة بسبيل التكون، وهي تحاول صنع حضارة وثقافة جديدتين تماماً.

ب- هذه الأمة الجديدة لم تتوصل حتى اليوم إلى تحديد هويتها الحقيقية، حيث كان يتجاذبها تيار إسلامي ثم تيار عروبي متجه إلى الأخذ عن الغرب، ولكن طريق حياتها هو إدراك أنها كيان جديد بالفعل يقوم على إرادة الانصهار المشترك بهدف المصلحة المشتركة، مع عوامل مساعدة من اشتراك في أطر ثقافية ودينية ولغوية في الماضي، وسيكون لبعضها استمرار متواز مع حياة الحضارة الجديدة للأمة الجديدة، ولكن بشروط إعادة الصياغة الجوهرية.

ج- انجاء الحضارة الجديدة، وفي داخلها الثقافة الجديدة، يقع في إطار رئيسي هو المجابهة مع الغرب، الذي يقوم بدور «الأخر» المطلق الذي يهدف صراحة إلى السيطرة، وإن تخفى حيناً، ولكنه غالباً ما يظهر على هيئة العدو أو الخصم، وفي إطار فرعي هو نفص بقايا الثقافة السابقة السائدة مما أثبت أنه غير ذي فعالية.

د- الإطار الأهم لحياة الحضارة الجديدة هو الانتقال من ظروف الحضارة الزراعية (والرعوية وما يتصل بها في بعض الجهات) إلى ظروف الحضارة الآلية (بأنواعها وتطوراتها)، وهو انتقال قاس ومؤلم وجوهري، وقادر على تفسير كثير من ظواهر المجابهات والانقسامات والمشكلات العويصة في مجتمعاتنا في سائر الميادين، ولا نعلم أن أحدا حاول استخدام هذا المنظور في الفهم التاريخي للتكوينات الجديدة.

٥- هناك نقص عام في إدراك نوعية النشاط الفكري، بالقياس إلى أنشطة مقاربة أو متجاوزة، ومنها نشاط المعرفة العلمية والتعليم الجامعي والأدب والكتابة الصحفية، والواجب التنبيه الملح إلى استقلال نشاط الفكر وتقييمه النوعي عن هذه الميادين جميعاً، وذلك حتى يصبح ميدان الدراسة محدداً واضحاً أمام مؤرخ الفكر^(٦). من جهة أخرى، فإن المجتمع بوجه عام لا يبدو منتبهاً إلى أهمية الفكر، وكثيراً ما يقوم الأدب أو الصحفي أو السياسي بالتوجيه الفكري، ومن هنا الوفرة النسبية للدراسات المخصصة للأدب والسياسة في مقابل تلك التي موضوعها تاريخ الفكر.

٦- كل الملاحظات السابقة أساسها أوضاع ذهنية ومنهجية تنتج - على نحو أو آخر - من انعدام النظرة الحضارية الشاملة، من جهة، ومن الافتقار إلى نظرة موحدة شاملة لتاريخ الفكر الحديث والتي تتجسد في كتاب تأريخي عام. ونعود إلى الدراسات المخصوصة لبعض جوانب الفكر، عصوراً وشخصيات وموضوعات، وقد أشرنا إلى قلتها النسبية، ونضيف الآن أن إنتاجها يتسم بغياب الخطة الموجهة، ولذلك فإنها مشاركات فردية مبشرة متفرقة في الغالب، ويندر أن تجد الدراسات التي يكمل بعضها بعضاً من أجل فهم جيد لفكر أو مشكلة أو عصر أو فترة محددة.

٧- يظهر في كثير من الدراسات، التي نشرت قبل العقود الأربعة الأخيرة، تأثير ما يمكن أن نسميه «شكل التأليف القديم»، على نحو ما ورد في كتب الطبقات في الحضارة الإسلامية، ولكن يلاحظ، حتى على بعض ما أنتج في العقود الأخيرة، وخارج ميدان الرسائل الجامعية أو الدراسات الأكاديمية، غلبة المعالجة السريعة السطحية (على نموذج: «ولد عام كذا وتعلم في... وكتب كذا... ومن آرائه كذا وكذا...»)، وسيطرة نموذج المقالة الصحفية للمصحف أو المجلات العامة الأسبوعية والشهرية، وإذا كانت هذه المقالات الصحفية تؤدي دورا تعريفيا هاما ومفيدا وقوي التأثير بسبب اتساع توزيع الصحف والمجلات، إلا أنها لا ينبغي أن تحل محل الدراسات العلمية المتأينة ولا أن تقوم بدورها. ومن المشاهد أن عددا من الكتب التي تريد أن تتحدث عن جوانب من تاريخ الفكر الحديث إنها هي مجموعة من مقالات سريعة من هذا النوع، ولن يذهب عنها جميعها في كتاب ساءها الأصلية التي تعود جميعا إلى عنصر السرعة في الإعداد والإجمال في التقدير ومراعاة مطالب الصحف والمجلات العامة. (لهذا الوضع التاريخي السليبي مقابل في الواقع في ميدان الإنتاج الفكري ذاته، منذ أديب اسحق وعبدالله النديم إلى أحمد لطفي السيد وتلامذته وغيرهم).

٨- لاتزال كثير من الدراسات تعتمد على كتابات أولى، لم تتعرض للفحص النقدي، وهي بسبيل الحديث عن الأعوام المائة الأولى خاصة، بل وحتى الثلاثينات من القرن العشرين الميلادي. وقد سبق أن ضربنا مثالين في حالة الأفغاني وحالة قاسم أمين، وهناك غيرها. ونضيف هنا إشارة جديدة إلى وضع مواز ومكمل لسابقه، ألا وهو الاستمرار في الاعتماد على صيغ جاهزة وعنوانات ملخصة بها يقرب من «الأكلاشية»، ويستعاض بهذه الصيغ الجاهزة عن محاولة الفهم المتجدد، فقاسم أمين هو «محرر المرأة»، وأحمد لطفي السيد «أستاذ الجيل» و«فيلسوف الجيل»... إلى غير ذلك، وكأن هذا العنوان يفسر كل شيء ويغني عن كل تدقيق. والحق أن نموذج الفهم الذي كان مناسباً للثقافة الدينية السابقة، وهي التي كانت، في عصورها المتأخرة، قد قننت كل شيء وختمت العلم ولخصته في أقضية ميسرة أصبحت موضوعا للحفظ والتكرار مع تحريم إعادة النظر فيها، هذا النموذج استمر قائما، ويمكن أن نجد لما لاحظناه ما يقابله في ميدان الأدب («شاعر القطرين»، «أمير الشعراء»، «عميد الأدب العربي»)، وفي ميدان السياسة وفن الغناء وغيرهما. الواقع أننا هنا — كما بلزأه كل أمر آخر — أمام مزاجين: مزاج قطعي توكيدي ومزاج نقدي متساؤل دوما.

٩- كان من البارز فيما سبق، حتى الستينات من القرن العشرين الميلادي، تداخل دراسة تاريخ الفكر مع دراسة التاريخ السياسي والتاريخ الأدبي والنقدي والصحفي، حيث كانت بعض الدراسات في هذه الميادين تعد مراجع لدراسة تاريخ الفكر، وقد ضربنا من قبل أمثلة على هذا، ولكن هذه السمة، التي تعود من جهة إلى قلة من يتوافر على دراسة تاريخ الفكر بذاته، ومن جهة أخرى الانفتاح إلى الوعي بنوعية النشاط الفكري، لا تزال مستمرة إلى اليوم، وأن حدث نوع من التجديد، إذ دخل إلى الحلبة — قائمين على دراسة جوانب من تاريخ الفكر — باحثون في ميدان علم السياسة من جهة وفي ميدان علم الاجتماع من جهة أخرى.

١٠- من أسوأ سيات العقود التالية على بروز دعوة القومية العربية، منذ عام ١٩٥٦ فطالعا، في ميدان دراسة تاريخ الفكر الحديث، سيطرة الادعاءات الأيديولوجية، على درجات وأنحاء، بما يؤدي بالضرورة إلى تزييف النتائج. وقد وصل الأمر إلى تكون جهات تأريخ شبه رسمي للانحيازات الأيديولوجية المختلفة،

وكان أبرزها الاتجاه البعثي والاتجاه الناصري والاتجاه الماركسي. ولعل من أبرز مواطن محاولة «توجيه» دراسة التاريخ: إبراز مفهوم العروبة وكأنه مفهوم قديم دائم مستمر، وإظهار نزعات اشتراكية عند كل من يستطيع المؤرخ الموطف للخدمة الأيديولوجية أن يجد عنده لفظاً أو عبارة تمت إلى الاشتراكية بصلة. وهذه حالة نموذجية لما نسميه «الإسقاط البعدي» في الدراسة التاريخية. وقد ركب الموجه العديد من كتاب المناسبات في مصر وسوريا ولبنان، ونجد منهم، في مصر مثلاً، من كان يخدم قضية القومية والعروبة أيام حكم عبد الناصر ثم يتقلب إلى الإسلام السلفي بعد سقوطه، ومن يخدم نفس القضية الأولى ولكنه يمزج بها، في الستينات، الدفاع عن المواقف الماركسية الأساسية، محتفظاً في نفس الوقت بعلاقات تفاهم مع اتجاهات حزب البعث، ليعود في العقد الأخير مدافعاً عن تيار ما عرف باسم «الجماعات الإسلامية» في مصر في الثمانينات، بعدما يكون قد حاول في السبعينات التغاير بالعين مع الدعوة الوهابية. ولا شك أن دراسة ظاهرة ما نسميه «الموطف الأيديولوجي»، وقد يكون هكذا بالمنصب والتعيين أو بالمبادرة الذاتية والمصارعة إلى تقديم الخدمات، في الفترة المذكورة، ستكشف عن «التاريخ المقلوب» للفكر الحديث. ويمنح في آخر الأمر، التأكيد على أن كل تاريخ موجه هو تاريخ مزيف على درجة ما. من جهة أخرى، فلا شك أن من حق الأحزاب والتكتلات السياسية أن يكون لكل منها «رؤيته» للتاريخ، والتي يستعملها في الدعوة إلى أفكاره وفي مناهضة التجمعات السياسية المناوئة، ولكن من هنا إلى ادعاء أن ما تقدمه هذه الأحزاب والتكتلات هو «التاريخ» فرق كبير وهو نفس الفرق بين الموطف الأيديولوجي والمؤرخ العلمي، الذي يجهد في التجرد عن اختياراته الشخصية ويحس الحقيقة ويسعى إليها بقدر ما يستطيع مع توافر شروط الإخلاص والأمانة وبذل أقصى الجهد.

١١- لم يكن التوجيه الأيديولوجي القومي والاشتراكي هو الخطر الوحيد على البحث التاريخي النزيه في ميدان الفكر الحديث، بل ظهر أيضاً، في وقت لاحق على ظهور التوجه الأول، توجه جديد اتبع التنازع الأساسية للتشغيل التي اعتمدها سابقه، من توفير «الموظفين» ودور النشر والتوزيع والاستفادة من خدمات الصحف والمجلات أو إنشائها بالإضافة إلى إنشاء مؤسسات ذات واجهة علمية من نوع ما، ونقص به التوجه الأيديولوجي الديني الذي استفاد من أموال البترول الهائلة (ما سمي في وقته «البرودولارات»)، ومن هزيمة ١٩٦٧ وموت عبد الناصر ١٩٧٠م، في جذب الأفلام التي تعبر عن وجهة نظره في طبيعة عناصر الفكر الحديث العاملة في مغزى تطوره، وتحاول التدليل عليها، ولكن هذا التوجه لم يزل نجاحاً مذكوراً عند جمهور واسع، اللهم إلا في داخل بلاده، وعلى مستوى الهجوم على الخصوم.

١٢- لا بد أن نفترض أن عدداً ما من الدراسات التي قام بها أبناء المنطقة في جامعات الغرب قد تم توجيهه، ولو من بعيد، على أيدي أجهزة الأمن الغربية، على الأقل من أجل تغطية الميادين والمسائل التي تعتبرها هي «حساسة» وتحتاج في شأنها إلى معلومات وافية، بما في ذلك الجذور التاريخية لها، أي لتلك الميادين والمسائل، وهكذا مثلاً موضوع العلاقة بين المنطقة والغرب، والتطورات الدينية، وفكر طبقة الصفوة، وخصوصيات الأقليات وغير ذلك، ونفس الأمر يمكن أن يقال بشأن الجامعات الغربية المزروعة في منطقتنا. (قارن الاتهامات المتكررة المستمرة، في السنوات التالية على اغتيال السادات، الموجهة إلى الأنشطة البحثية للجامعة الأمريكية بالقاهرة على مستوى الدراسات الاجتماعية

عالم الفكر

والاقتصادية)، وأحيانا ما تقدم أجهزة المخابرات الغربية صورتها المباشرة عن طبيعة «الفكر العربي»، وهو المشهور أنه حال كتاب الإسرائيلي Raphael Patai:

Arab Mind, rev. ed., 1983.

١٣- كان هناك نوع من التجانس العام في المفاهيم والمناهج المستخدمة في الإنتاج التأريخي في مصر وسوريا، على قلته الشديدة، حتى عقد الخمسينات، ومع بروز الاتجاه الماركسي والتوجهات الأيديولوجية، وكلها تتمايز عن طريق المصطلح، وربما كان لبعضها كذلك منهج مخصوص ومواطن اهتمام خاصة، فإن هذا التجانس أخذت درجته في الهبوط، وهي تزداد هبوطا في العقدين الأخيرين، إن بسبب دخول الباحثين الغربيين مع ما يتميزون به من اهتمامات ومصطلح ومناهج، وإن بسبب موجة التأثير بالمنهج والمصطلح الصادر عن منافسي الماركسية في الغرب، وهي البنيوية خاصة وكذا اتجاه التحليل النفسي، كما ساعد على عدم التجانس هذا في المفاهيم والمصطلح والمناهج الفرقة السياسية بعد ١٩٧٣ م. وفي المقابل، فإن الانتشار الكبير للندوات الدورية التي أشرنا إلى جهاتها من قبل، أدى بالطبيعة إلى إحداث حركة نحو قدر من التوازن وبما يساعد على نشر الحد الأدنى من التجانس في الميدان المذكور. والحق أن التجانس في أدوات التأريخ الفكري ومناهجه لن يكون إلا نتاجا طبيعيا للتجانس في الفكر الموحد وفي الثقافة الموحدة، وهما أمران بعيدان عن الواقع وعن المثال معا في الوقت الحالي.

١٤- بالإضافة إلى عدم التجانس السابق ذكره في الفقرة السابقة، فإن هناك أيضا، في الوقت الحالي، افتقارا إلى قدر مشترك معقول من الاتفاق حول المسائل التالية في إطار التناول التأريخي للفكر الحديث: نقطة البداية الزمنية، توزيع الفترات والعصور، التوزيعات الإقليمية الفرعية، طبيعة المشكلات المركزية في كل فترة وفي كل إقليم، مشكلات المراكز والأطراف، عوامل الخصوصيات الإقليمية وجدل العام والخاص، التداخل بين الاهتمامات الوطنية والقومية والدينية، وبين عاملي العروبة والإسلام، وعاملي العثمانية والدينية، دور القوة السياسية للدولة على مر الفترات وبحسب البلدان... إلى غير ذلك من مسائل جوهرية هي من أطر التناول التأريخي الضرورية، وقد نشير سريعا من بعد إلى بعضها، ولكن تناول كل مسألة منها يحتاج إلى دراسات مفردة مفصلة.

هـ- ملاحظات حول بعض المسائل المنهجية ذات الأهمية

١- ينبغي ألا نمل من التنبيه إلى الضرورة المطلقة لمراعاة الشروط المنهجية الرئيسية في دراسة تاريخ الفكر، ومنها تحديد الموضوع تحديدا دقيقا من كافة الجوانب، وجمع المادة المستفيدة إلى أبعد حد ممكن من حيث الشمول، والمعرفة الجيدة بالدراسات السابقة وما لها من ميزات وسيئات وما أدت إليه من نتائج، والسعي بالفروض البديلة، وبذل الجهد للتحقق من مدى صحتها، وبذل الوقت الكافي لإنتاج البحث، والانتقال من المركزي إلى الفرعي وليس العكس، واتباع طرائق الاستنتاج السليم، والعمل على استخدام اللغة القويمة غير الانفعالية عند تحريره، والإثبات الصادق لما هو يقيني أو محتمل أو لم يتم التحقق منه أو ما هو محض افتراض ذهني، إلى غير ذلك من الضرورات المنهجية.

٢- غير أن شرط الموضوعية، أو السعي وراء أكبر قدر ممكن منها، يبقى دائما في مركز الشروط العلمية.

المنهجية. ومهما تلذذ البعض في محاولة إنكار إمكان الموضوعية عند الباحث في الأمور الإنسانية، ومهما أثاروا من اعتبارات، فإن السعي نحو الموضوعية يبقى دائما الترجمة العلمية للأمانة الأخلاقية وللصدق في إدراك الوقائع وتقريرها، أي لاحترام الحقيقة، والسعي المجتهد وراءها، مهما تخفت أو حجبها عني حجب المصلحة والهوى وحب الذات والجماعة. ولكن يجب أن نعترف أن كون المرء قادرا على الموضوعية هو نوع من الترف الذهني، لأبد له من تدريب وناذج، ولأبد له أيضا من شروط، ولعل في مقدمتها الاطمئنان إلى أمان الذات الشخصية والجمعية وتأمين المصالح الضرورية للجماعة التي ينتمي إليها الباحث. وهناك عدو بالغ الخطر للتوجه الموضوعي، وهو سيادة المواقف الانفعالية ذات المنابع المتعددة، ومن أهمها سيطرة التوجهات الأيديولوجية وأحدية النظرة وذات السلطة المركزية شبه الإبراهيمية. إنك لا تتوقع الموضوعية إلا من القوي الحر الآمن القادر على التسديد على حركته أفكاره، والمحلب للحقيقة والقادر على الاعتراف بالوقائع، وما هذا جميعا إلا سمات للشخصية السوية.

٣- يتعين الانتباه إلى عوامل تكوين الشخصية العلمية لمؤرخ الأفكار. لقد تعرض للقيام بتاريخ الفكر، في الماضي القريب، أشخاص من جهات ومنابع شتى، وكان منهم أهواة ومنهم من احتراف، وكان ذلك أمرا مفهوما عند بدايات حركة التاريخ، ولكنه لا ينبغي أن يظل مقبولا لوقت طويل. نعم، كان منهم الصحفيون والأدباء والنقاد الأدبيون، وسياسيون بعد فراغهم من العمل بالسياسية، ودعاة دينيون أو أيديولوجيون، وعلماء تاريخ سياسي أو سياسة أو اقتصاد أو عقائد دينية، بل ودخل إلى الميدان بعض المصنفين داخل صنف الكتاتين في الأمور النفسية، وغيرهم. والآن، ونحن نرى أن قلة نادرة هي المتخصصة حقاً في شؤون تاريخ الفكر، فإنه ينبغي التنبيه إلى نوعية «تاريخ الفكر» في مقابل نوعية النشاط الفكري ذاته كما سبق وأشرنا، حيث إن إعداد مؤرخ الفكر يتطلب شروطاً نوعية خاصة، لا يكفي معها مجرد الحصول على إجازة جامعية أو حتى الحصول على الدكتوراه في أحد تخصصات دراسة الإنسان، فضلا عن الاكتفاء بهواية الأمر ونيل قدر من المكانة الاجتماعية نتيجة لحمل القلم واستخدامه في ميدان ما من ميادين الاهتمامات الذهنية، فينبغي أن يكون مؤرخ الفكر قد درس انتظاما تاريخ الفكر، وعلى نحو مقارن متعدد الطبقات، وينبغي أن تكون اهتماماته أوسع من اهتمامات أي من زملائه في التخصصات الأخرى، لأن الفكر هو الخلاصة الذهنية للثقافة، تماما كاتساع اهتمامات عالم فقه اللغة بالقياس إلى زملائه الآخرين في نفس ميدان اللغة، وعلى هذا فإن إحاطته بنتائج التاريخ السياسي وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا والسياسة والاقتصاد وتاريخ الفنون بأنواعها وتطور العقائد الدينية، وغير ذلك كثير، إن هذه الإحاطة هي أمر لازم التوفر عنده كمؤرخ للأفكار، وفي المقابل، فإن مشاركات علماء من هذه الميادين الإنسانية الأخرى في ميدان تاريخ الفكر، بعد ما يكون قد توفر لهم الاطلاع القوي الكافي والاهتمام الفعلي والنظرات الجديدة، هذه المشاركات يجب الترحيب بها، لأنها تقدم دما جديدا ورؤى طريفة وتخصب أفكار أهل الاختصاص، نعم، هذا صحيح، ولكنها يجب أن تقبل من حيث هي مشاركات «إضافية» و«مساعدة»، لا على أنها هي دراسات تاريخ الفكر.

٤- التطور السليم هو ذلك الذي يشهد انحسار موجة أسلوب التمجيد والتحقيق، وهو الأسلوب الناتج عن المواقف الأيديولوجية بأنواعها، وهي بطبيعتها وأحدية النظرة وواحدية معيار التقسيم. بمعنى

عالم الفكر

آخر، فإن مؤرخ الفكر ينبغي أن يضع معتقداته الشخصية «في ثلاثة»، وهو بسبيل القيام بعمل المؤرخ، بحيث يمكن أن يتعرض لدراسة شخصيات وتيارات وأفكار مما يحارب هو أو يختلف عنها. وقد استمرت لوقت طويل نسبيا موجة من الدراسات التاريخية للفكر الإسلامي التقليدي، وخاصة في شكله الفلسفي، وأحيانا ما كانت الدراسة من هذا النوع تحمل عنوانا جانبيًا يقول: «دراسة ونقد» أو ما شابه. ويهمننا في مقابل هذا النموذج الذي ينتقل تأثيره إلى ميادين أخرى ومنها ميدان دراسة الفكر الحديث، أن نؤكد أن المؤرخ لا يتحاور مع المفكر الذي يقوم بدراسته، إنما هو يقوم بمحاولة فهمه وحسب، وبعرض آرائه لا بإثبات مخالفته لها، فلا يهمننا في عمل التأريخ رأى المؤرخ في شيء، إنما يهمننا وحسب فكر المفكر. ولكن هل معنى هذا أن نمنع المؤرخ من أن يكون صاحب رأي؟ كلا، إنما عليه أن يعرضه في موضع آخر غير دراسة التأريخ، وأن يعرضه من حيث هو مفكر إن اجتمعت له شروط المفكر، من جهة أخرى، فإنه من السذاجة أن نظن أن المؤرخ يقف محايدا تماما وعلى السواء أمام سائر الشخصيات والتيارات والأفكار، ولكننا نطالب أن يصطنع هذا الموقف بكل قوة واجتهاد وهو بسبيل القيام بعمله كمؤرخ. ونقول بعبارة أخرى: نعم، يمكن للمؤرخ أن يكون صاحب موقف شخصي مما يدرس، ولكن عليه ألا يدع هذا الموقف الشخصي أن يتدخل في تقييم ما يدرس. إن البحث العلمي لا يعرف التقييم بمعنى التمجيد والتحقير.

أما إثبات التناقضات الداخلية أو اكتشاف ضعف بنية الفكر موضع الدراسة أو عدم جدته أو غير ذلك من المثالب، فإنه يكون جزءا من عمل المؤرخ الأصلي، ألا وهو إثبات الوقائع، مع التعبير عن ذلك بعبارة تقريرية غير انفعالية ولا تقويمية.

٥- ونود أن نشير إلى مجال آخر للموقف التقويمي، الذي نناهضه في ميدان تأريخ الأفكار، وهو تصور التطورات الطارئة على هذا المجال على أنها تمثيل «للقدم» أو «تأخر». إن الضعف الجوهرى لهذا الموقف يقوم في أن المؤرخ يعتبر تصورات معيارا للحكم على فكر الآخرين، وليس هذا بسليم ولا مقبول. ليس هناك، بمعنى جوهري، من تقدم أو تأخر في تاريخ الفكر، ولكن هناك تغيرات وحسب. صحيح أن هناك أفكارا ومفكرا «أقوى» و«أشمل» وأكثر تأصيلا» و«أقوم تعبيرا» وأكثر جدة»، ولكن علينا إثبات هذه التغيرات بغير أحكام تقويمية تمجيدية أو تحقيرية مثل: الحكم «بالقدم» أو «التأخر» أو بالصواب أو الخطأ في الرأي والاختيار، تاركين استخدام هذه الطريقة في الحكم لأحكامنا الأخلاقية والسياسية وتقضيلا بناأنواعها. ونشير إلى مثال عام لما قدمناه في رأس هذه الفقرة: وهو أن البعض يريد أن يرى في تطورات الفكر الحديث اتجاهها نحو تقليد متزايد للغرب وأن في ذلك «تقدما»، وأنه سر نحو «المدنية»، بينما يريد البعض أن يرى فيها «انحرافا» عن طريق سديد، ويطلب باختيار طريق آخر، وقد يكون هو العودة إلى نموذج السلف «الصالح». إن المهم عند المؤرخ هو تقرير الوقائع وإثبات مدى قوة تماسك الفكر الداخلية، ومحاولة تحديد القوى الاجتماعية التي يعبر عنها، والمصالح التي يستهدف حمايتها، والأهداف التي يتطلع إلى تحقيقها.

٦- تكرر دوريا المطالبة «بإعادة كتابة تاريخنا»، ومنه التاريخ الفكري، لأن كل نظام حكم سياسى جديد لا يرضى عن مواقف سابقيه، ويزيد برغبته في «إعادة تصوير» الماضي وكأنه كان يتجه إلى التهيبه للنظام الجديد، وهذا وجه ما أسميناه «الإسقاط البعدي» في التأريخ، أي أن يرى المؤرخ الماضي ابتداء من اهتماماته

هو ومصاحبه وتفضيلاته السياسية والفلسفية وغيرها. والحق الذي ينبغي أن يقال، في صدد المطالبة الدورية المشار إليها «بإعادة كتابة التاريخ»، هو أن ذلك التاريخ لم يكتب بعد على الإطلاق، وأن أفضل الموجود إنما هو محاولات جزئية متفرقة لا تزيد!

٧- ينتج عن الاعتبارات السابقة للتو ضرورة رفع أيدي الأجهزة الحاكمة والمتحكمة، مثل: الأحزاب والقوى السياسية فضلا عن سلطان النظم الحاكمة وسلطان الدولة، الذي يختلط أحيانا مع سابقه، ضرورة رفع أيدي هؤلاء جميعا عن التدخل في توجيه تأريخ الفكر، على أن يبقى على الدولة، كجهاز محايد، أن توفر الوسائل والأدوات المناسبة للبحث، وفي مقدمتها المكتبات وأدوات البحث العلمي والسجلات التاريخية، وما شابه، وذلك للجميع وعلى حد سواء.

٨- يأخذ في الانتشار، وتأثير الكتابات الصادرة عن الباحثين المغاربة بوجه خاص، اتجاه نحو تقليد النماذج الغربية الأخرى في طرائق البحث، والأخذ باصطلاحاتها (وفي مقدمتها اصطلاح «الخطاب»، Discours بالفرنسية) وتقسيماتها المختلفة وطرائق نظرها. ولا نرى في هذا المسلك نفعاً، ولا نرى له غداً عمداً، لأن الاصطلاح والمنهج وطرائق النظر الغربية هي جميعاً جزء من وضع الحضارة الغربية الحالي، وهي تناسبها وحدها ولا تفهم إلا بالرجوع إلى سوابقها التي هي مجمل تاريخ الحضارة الغربية، وهذه الحضارة الغربية ليست حضارتنا ولا يمكن أن تكون ولن تكون. فيبقى علينا سبيل واحد وحيد: أن نخلق خلقاً فكرياً جديداً وأن نخلق خلقاً - وفي المقابل - طرائقنا في تأريخ الفكر. نعم، نحن سنعرف أحوال كل البشر الآخرين وطرائقهم في المعرفة والفهم، ولكن على سبيل «معرفة الآخر» وحسب، تاركين لعقولنا الحرية في الإبداع. ثم ما هو المطلوب في النهاية؟ يجب أن نفهم ماذا قال هذا المفكر المعين بتقرير آرائه وإرجاعها إلى أصول متنوعة، وأن نحدد تكوين هذا التيار الفكري المعين، ومحتويات هذه الفكرة العامة وعوامل انتشارها وقوتها، وما إلى ذلك. هل يتوهم الواهمون أن ابن خلدون ما كان ليستطيع تقديم الفهم الذي توصل إليه لحضارته إلا إذا كان قد قرأ «فوكو» و«جرامشي» و«مدرسة فرانكفورت» وعرف البنائية والماركسية والوظيفية وأدرك تطورات علم اللغة في الحضارة الغربية؟ نقول: اعرفوا من ترديدون معرفته، ولكن ضعوه جانباً، وانظروا إلى أمور ثقافتكم أنتم، واجتهدوا في خلق وسائل تفهمها، ثم اعرضوا على الناس نتائج فهمكم بسلام عربي مبين.

٩- يظن البعض أن تاريخ الفكر يعني عرض محتويات كتاب ما أو عدة كتب لمفكر أو مفكرين، ولكن الحق أن الفكر استجابة شخص ما، هو المفكر، ظهرت على صورة معينة، هي إنتاجه المأثور أو المكتوب في العادة، نتيجة لاستشارة صدرت من البيئة التي يعيش فيها، وهي قد تضيق أو تتسع، وتشمل الجماعة التي ينتمي إليها وظروفها الخاصة، حيث إن تلك الاستجابة، وهي تكوين مركب فيها إتيان بالضرورة لجديد، تكون رداً على أسئلة صريحة أو ضمنية وضعتها البيئة أو استخلصها المفكر وانتقاها مما قرأه فيها.

فلا يمكن إذن فهم فكر المفكر إلا في إطار بيئته، متعددة المناحي، وعصره والجماعة التي ينتمي إليها والتي ينتج إليها بفكره، وذلك على مستوى الحد الأدنى بطبيعة الحال، لأن البيئة لا تفسر وحدها كل شيء. بعبارة أخرى: لا يكفي أن نعرف مضمون الرسالة، بل يتعين معرفة المخاطب والسؤال والظروف والأهداف وما شابه. وما قدمنا بهذه المقدمة النظرية إلا لنؤكد على ضرورة بذل مؤرخ الفكر جهده في إدراك «الحساسية الخاصة» التي تكون لكل مجتمع وكل بلد وفي كل عصر أو فترة من العصور والفترات. وحيث إن المجتمعات

عالم الفكر

والبلاد التي شاركت في إنتاج الثقافة العربية الحديثة متعددة، وبينها نوع وأنواع من الاختلافات النسبية، مع قيام الخط المشترك بينهما جميعاً، وليكن مصدراً ما يكون، فإن الملاحظة السابقة تشير إلى صعوبة هامة أمام مؤرخ الفكر الحديث، المكتوب باللغة العربية جميعه، ولكنه يعكس ألواناً من الحساسية مختلفة وقد تكون متباينة أحياناً، بل إن هناك في داخل البلد الواحد والمجتمع الواحد والعصر الواحد حساسيات متعددة ينبغي مراعاتها عند التأريخ للفترة الواحدة: فخذ مثلاً فترة ١٨٧٦ - ١٨٨٢ م في مصر، فستجد أمامك الأفغاني، رجل البلاد البعيدة غير الناطق بالعربية إلا على سبيل اللغة العلمية وصاحب التراث الشيعي والاهتمامات المخصوصة في الفلسفة والسياسة وغيرهما، وستجد أديب اسحق السوري المولود في أسرة كاثوليكية، المهاجر الذي التصق بمجتمعه المصري الجديد أشد التصاق، والمفكر المعادي للكهنوت على سبيل تراث الثورة الفرنسية الكبرى، والمناادي بالتجديد في كل أمر لأنه لا يربطه تراث حاكم في البيئة التي يعيش فيها، وستجد عبدالله التديم المفكر الذي صنع نفسه بنفسه والذي خرج المفكر فيه من بين أردية الشاعر والخطيب والمهيج السياسي، والذي هو رجل الشعب الكادح حتى آخر أيامه، ثم ستجد الشيخ محمد عبده الذي هو نموذج الفلاح المصري المجتهد ورجل الدين المعتدل والأزهري الذي استمر على صعود درجات التعليم والتدريس الأزهريين رغم خلفه القرعي مع بعض أساتذته، والذي يظل مرتبطاً بوظائف الدولة مراعيًا لمقتضيات أمور السياسة الشرقية، والتي منها الحرص على رضا الرؤساء قدر الاستطاعة، سواء كان الرئيس رياض باشا أو الإنجليزي صاحب العقد والحل، فهذه شخصيات أربع وحساسيات أربع وكلها تعيش في نفس العصر. ولو نظرت عن يسارك، إلى تونس في نفس الوقت، لوجدت حساسية مختلفة، ولو نظرت إلى يمينك، ناحية الشام، لوجدت حساسية بل حساسيات مختلفة هي الأخرى، بحسب البيئات والأديان وأنواع التعليم وغير ذلك. ولو أنك أتيت إلى دراسة مواقف أهل الشام المهاجرين إلى مصر، مع مقارنتها بمواقف المصريين في نفس العصر، قبل سنة ١٨٨٢ م أو بعدها، لوجدت أن عليك أن تسترشد بفكرة الحساسية الخاصة هذه لكي تفهم ما قبل ولم قبل وكيف قبل وما لم يقل وما لم يكن من الممكن أن يقال، هنا أو هناك.

١٠- قد يؤدي النظر المباشر إلى ظن أن الفكر هو فكر شخص ما وحسب، ولكننا يمكن أن نلاحظ أنه من الممكن دراسة فكر عصر ما بأكمله، أو فكر جيل ما، أو فكر حركة فكرية عبر أجيال، أو فكر مجتمع ما أو أمة ما، ولكن مستخلصاً في عمومياته بطبيعة الحال. ومن المفهوم أن استخلاص هذه الأنواع، أي ما يمكن أن نسميه «الفكر العام»، يحتاج إلى مهارة خاصة وإلى جهد متميز وإلى التقيد بقيود كثيرة تحول دون نسبة كذا وكذا من القضايا إلى عصر أو جيل أو أمة دون سند حقيقي، بينما يظل التأريخ لفكر الشخص أكثر يسراً، لأن النصوص التي تنسب إلى الشخص المعين هي التي تتحدد ما قال وما لم يقل، على وجه عام بطبيعة الحال.

١١- وإذا أردنا تفحص تركيبة فكر الشخص المعين على نحو أدق، فإننا نجد أن فكر المفكر ليس كياناً بسيطاً، إنما هو كيان مركب أو «تركيبية» معقدة، ولكنها ذات تجانس أساسي، على الأقل، فيصبح على مؤرخ الفكر أن يرجع هذه التركيبية إلى عناصرها، وأن يستكشف عوامل تكوينها، وأن يضع يده على مراحل نموها، لأن الفكر نوع من الحياة. كذلك، فإن هذه التركيبية، أو الكيان المركب المعقد، الذي هو الفكر، ذات «طبقات» و«مستويات»، وربما تخفي «الرسالة» الأهم وراء قشور من الظاهر الخادع للنظر السريع، كما أنها تتحدث وتصمت، وقد يكون صمتها بليغاً بلاغة الحديث.

١٢- إذا كانت الفقرة السابقة تتحدث عن الفكر من حيث هو نص، فإن الفكر نتاج لفكر، فيكون، بالتالي ذا علاقات مع شتى أركان الحياة والبيئة التي عاش فيها، ولا يغني الاهتمام بالنص عن الإشارة إلى البيئة، ولا هذه عن ذلك، والواجب الجمع بينهما على نحو موحّد أو مفرق بحسب مقتضيات الحالات. ولكننا نعمل - بوجه عام - إلى إصدار أحكام من قبيل: «اهتم مفكرو العصر الفلاني أو البلد الفلاني بكذا وكذا...»، وهي أحكام تفترض وكأن أهل الفكر، أو قل منتجي الفكر، هم جماعة في مجموعهم يمكن مقارنتهم بأهل الاختصاصات الفنية، كالشعراء، أو الاختصاصات الحرفية، كأهل هذه الصناعة أو تلك. والواجب أن نتفكر جيدا على هذا الأمر: هل المفكرون مجموعة من أشخاص أم هم جماعة تتكون من أشخاص؟ وهل يكونون «طبقة» ما من طبقات صناع الثقافة؟ وما طبيعة علاقتهم بمنتجي الثقافة الآخرين في عصرهم وبلدهم وأمتهم وحضارتهم؟ وسؤال آخر: إلى أي حد يعبر فكر المفكر عن شخصه، وإلى أي حد يعبر عن جماعته المباشرة أو غير المباشرة؟ وإلى أي حد تتطابق الجماعة التي يعبر المفكر عن مصالحها مع تلك التي يتوجه إليها بالخطاب؟

١٣- لا بد من قبول تنوع طرق التناول نتيجة لتنوع أنواع التاريخ، فهناك تأريخ فكر الشخص وتأريخ تطور الفكرة، الحرية مثلا أو المساواة، وتأريخ المشكلات، والتأريخ للمبشرين وللصور وللانتماءات والسيارات وللتنحولات والتأثرات والتأثيرات وغيرها. بل لا بد من القبول المبدئي لتنوع المناهج، والمهم هو استيفاء الشروط المنهجية العامة الأساسية. وأكثر من هذا، فإنه من الواجب ترك الباب مفتوحا دائما للتجديد والتطوير المنهجين.

١٤- إذا كنا ندعو إلى سيادة التأريخ الموضوعي في الأساس، فإن أية سلطة مهما كانت لن تستطيع كبت أصوات مؤرخين يمكن أن نسميهم «بمؤرخي المواقف»، أي هؤلاء الذين يقومون بالنظر إلى تاريخ الأفكار ابتداء من أحكام مسبقة عندهم، وفي القديم نجد مثال الأشعرية وهم يعرضون لتاريخ الفكر المعتزلي، وفي الحديث، وفي ذلك الميدان الذي يقع على تخوم الأدب والفكر، نجد مثال كتاب الدكتور محمد محمد حسين «الاتجاهات الوطنية في الأدب الحديث». وكل المأمول هو أن تضغط الجماعة العلمية لكي تلتزم تأريخات المواقف هذه بأقصى قدر من احترام الوقائع وأن تتقيد بتقديم الدليل القوي على ما تقدم من قضايا. ومن نافلة القول إن أمثال هذه التأريخات حين تكون جيدة الصنع، وما أشرنا إليه هو من هذا النوع، تفيد الجماعة الثقافية من حيث إنها تقدم رؤى مختلفة للوقائع والأفكار مع قدر كبير من الحساس. وأخيرا، فليس منا من يكون بغير موقف، إنما الفرق يكمن في مدى تأثير هذه المواقف، وهل يكبحها المورخ إلى أقصى درجة بأن يضعها «في ثلاثة» كما قلنا، فهي موجودة ولكنها مجمدة، أم يجعلها تفعل فعلها وتوجه بحثه؟ إن القاعدة الذهبية في كل أمر هي مراعاة الحقيقة.

١٥- إذا كانت البحوث الأكاديمية أقرب إلى احترام الأسس المنهجية الضرورية، فإننا ينبغي ألا ننقل الباب ابتداء، ولو على سبيل التشكك التمهيدي، أمام الدراسات التي لا ينتجها أكاديميون، فليست الجودة في الفهم وإتقان صنعة التأريخ ما هو مقصور على ذوي الألقاب الجامعية، فهنا وهناك نجد الغث والسمين. إن من مصلحة الثقافة ألا تتحكم الجامعة وحدها في تقييم الإنتاج العلمي. (بل نحن نعارض صراحة أن تكون الجامعة مصدرا للفكر، فهي موضع للبحث العلمي عن المعرفة وحسب، ولكن هذا موضوع حديث آخر).

عالم الفكر

إن دراسات تاريخ الفكر تحتاج إلى تخطيط في داخل المؤسسات البحثية والجامعات خاصة، وذلك في نطاق كل بلد على حدة، وإلى تنسيق عام مكانه الطبيعي هو المنظمة العربية للثقافة والعلوم. وهي أيضا القادرة على القيام بمهمة حيوية نحس جميعا بالافتقار إليها، ألا وهي الإعلام المتبادل المنظم الدوري الذي يشير إلى الإنتاج التاريخي، سواء كان على هيئة كتب أو دراسات في الدوريات العلمية^(٧)، وبإلتيها تقيم مكتبا دائما لها في القاهرة، إلى جوار مركزها الرئيسي الذي هو في تونس حاليا، ليكون واسطة لها وعلى اتصال مباشر بموقع إنتاج كبير وعلى قرب من مركز التوزيع النشط الذي هو بيروت.

الجانب الثاني: نقص فادح في نشر النصوص الحديثة وخدمتها

ليس مطلب توافر نصوص الفكر الحديث في المكتبات، وإعادة طبعها دوريا، مع القيام على خدمتها بالتقديم والشرح والدراسة التفسيرية من جوانب مختلفة، ليس هذا المطلب أمر ترف ثقافي من أجل أن تزداد أرشف المكتبات بالكتب، إنها هو مطلب حيوي، لأن العصر الحديث وحدة متصلة، هو الثقافة الحية التي نعيش فيها بالفعل، والمفكرون السابقون ليسوا من الأموات، في الحق وبحسب منطق الحضارة الوليدة التي تحاول تقويم خطواتها الوليدة المترددة، إنها هم أحياء معنويًا، وهم جزء جوهري من الكيانات البشرية الحية التي هي نحن، وعلى هذا فإن الحوار معهم هو أمر ضروري على طريق اكتشاف الوجود، لأن مشكلاتهم هي مشكلاتنا في جوهريها، حتى وإن اتخذوا مسالك تعارضها أو لا تنفق معها، فهم «أهلنا» على كل حال. إن الدارس لتاريخ الفكر بوجه عام يجد أن كل مفكر إنما يبدأ من رد على سابق له أو من استجابة لوجه جديد من أوجه الواقع الذي يجد نفسه أمامه. وعلى هذا فإن الحوار مع السابقين، في نفس الثقافة الحية، هو أمر حيوي: أليس هذا هو ما يفعل ما يشابهه التعليم في المدارس؟ ولنضرب مثلا واحدا: إنك تستطيع أن تقسم سائر أصحاب الأفكار في عصرنا هذا إلى من يميل إلى خط الثورة ومن يميل إلى خط الإصلاح في ميدان الاجتماع والسياسة وغيرها، ولكنك إن أنت رددت بصرك إلى مائة عام أو مائة وخمسين مضت، لوجدت نفس الطريقتين يمثل لكل منها هذا المفكر أو ذاك. إن المفكر هو في سعي دائم للعثور على أفكار جديدة، وإن الحوار مع السابقين، إلى جوار استكناه مشكلات الوجود بأنواعها، ومن الوجود ما هو طبيعي وما هو بشري وما هو خيرة معرفية وغير ذلك، نقول إن هذين هما أعظم مصادر أفكار المفكر، أو قل إنها أكبر الوسائل التي يمكن للمفكر أن يستخدمها في استمداد الجديد من الرؤى والأفكار، وتلك الموجهة والإطارية منها بوجه خاص.

والآن، فإنك إذا نظرت إلى القائم في المكتبات من نصوص المفكرين السابقين، بل وهؤلاء الأقرب إلينا كذلك، لوجدت فراغا عظيمًا^(٨)، فأين «الدرر» لأديب اسحق؟ وأين سائر كتابات عبد الله النديم؟ ومن يصدق أن «مستقبل الثقافة في مصر» لطلح حسين منعتمد الوجود في المكتبات المصرية منذ أكثر من أربعين عاما؟ وما هذه إلا أمثلة وحسب.

ولا نتحدث عن محض وجود النصوص فقط، بل ونتحدث عن «خدمتها» كذلك، بالتقديم لها المناسب وبشرحها والتعليق عليها، فضلا عن دراستها دراسة تفسيرية تحلي المزيد من مضامينها، وتكشف عن مغازيها وتشير إلى علاقاتها. ونميز بين «خدمة» النص و«تحقيق» النص فيما يخص العصر الحديث، فكل

النصوص تحتاج إلى «خدمة» جديدة دورياً، أما التحقيق فلا يكون إلا للنصوص التي لم تنشر في حياة مؤلفيها أو حينها لا يكون قد وصل إلينا النص الذي نشره المؤلف ذاته.

إن النصوص التي خدمت على الوجه الصحيح لا يزيد عددها، فيما نعرف عن عدد بعض أصابع يد واحدة، وفي المقابل فإن عدداً كبيراً من مفكري القرن الميلادي الماضي، من الطهطاوي إلى عبدالرحمن الكواكبي، وجد من يدعي «تحقيق» نصوصهم والتقديم لها و«التعليق» عليها، بينما لم تتوفر له شروط المؤرخ ولا شروط «المحقق»، فوضع ذاته وأهتوماته الأيديولوجية فيما سباه بالتقديم والتعليق، وغير في ترتيب النصوص على هواه، وانتزع ما شاء من النصوص، بحكمه الشخصي المتعسف ونسبها إلى آخرين، حيث إن الرجوع إلى طبعات عادية قديمة من هذه النصوص هو أكثر أماناً بكثير من الرجوع إلى هذه «التحقيقات» المفسدة^(٩).

إن إعادة نشر نصوص الفكر الحديث، في سائر البلاد، يحتاج إلى خطة متناسقة في داخل كل بلد من جهة، وعلى مستوى المنظمة العربية للثقافة والعلوم من جهة أخرى. ولا ينبغي ترك الأمر — على كل حال — للنوابا الحسنة أو للاهتمامات الفردية أو للهواة غير القادرين أو غير المؤهلين أو لدور النشر التي لا ترغب إلا في الربح المؤكد السريع. ثم إن هذا النشر المنظم سيكشف عن مؤلفين ذوي أهمية فعلية ولكن لم يخدمهم انتباه الأجيال التالية ولا يضرب مثلاً إلا بهذه الكتابة الفريدة التي لا مثيل لها إلى اليوم: من زيادة، فإن دراسة كتاباتها ستكشف عن جوانب من تاريخ الأفكار في اللغة العربية الحديثة لم يكن أحد يظن وجودها. ومن الواجب أن تدرس هذه النصوص الفكرية التي تكوّن تاريخ فكرنا الحديث في الجامعات على نحو منظم، وأن ينتقى منها المناسب للقراءة في دور التعليم العام بمستوياته المختلفة.

المبحث الثاني

أغلاط حول طبيعة الفكر الحديث

هناك عدد من الأغلاط المنتشرة، بل المسيطرة، حول طبيعة الفكر الحديث ذاته، وأهمها غلطان بشأن علاقته بالماضي الثقافي من جهة، وفكر الحضارة الغربية من جهة أخرى.

أ- الغلط الأول: حول كون الفكر الحديث امتداداً لفكر الماضي الثقافي

سوف يدرك القارئ الكريم من خلال الصفحات القادمة، كم أضرت مسألتان سلبيتان مما أشرنا إليه تحت عنوان «مظاهر سلبية»، في القسم السابق الخاص بالأنوان القصور التاريخي المختلفة، كم أضرتا بحركة الفكر الحديث، ونقصد بهما: عدم قيام التأريخ العام الشامل ذي النظرة الموحدة، وعدم الاستقرار في وجدان الثقافة التي هي بسبيل التكون على وجهتها الحضارية وعلى هوية محددة لحركتها الحضارية هذه.

ونحدد أولاً المقصود من رأس العنوان. ذلك أن بعض الأطراف توهمت، منذ السبعينات بل منذ الثلاثينات من القرن التاسع عشر الميلادي، أن الثقافة والفكر، اللذين شاركت في إقامتهما، هما على صلة ما بالماضي الثقافي الذي كان لنفس هذه التجمعات السكانية ذات الغالبية المسلمة والمتحدثة جميعها بالعربية،

ونقص هذا «البعض» أصحاب الأفكار ذوي التربية الدينية القوية، من أمثال رفاة الطهطاوي^(١١) أول مفكر حديث وخير الدين التونسي وعبدالله النديم، أو ذوي التوجه الديني صراحة، من أمثال جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده. ولكن ظهر بإزائهم، في عصرهم، من يريد نفي هذه الصلة، وقدم هذا البعض الآخر الأخذ الكامل بأحوال الحضارة الغربية، في أمور المعاش والفكر والإحساس، كبديل للارتباط، على أي نحو، بأمور الثقافة السابقة، والتي كانت تبدو وكأنها لا تزال حية في ذلك الوقت، حتى خلع السلطان عبدالحميد (١٩٠٨م)، وتقطعت أوصال الدولة العثمانية، وألغيت السلطنة العثمانية بالتام (١٩٢٢م) وحلت محلها دولة ليس في رأس رؤسائها إلا الرغبة الحارقة في تقليد أوروبا في كل شيء، حتى قطعوا صلتهم قبل الأخيرة بالإسلام حين نبذوا استخدام الحروف العربية في كتابة اللغة التركية.

ولنعد إلى عصر عبدالله النديم وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده: فمم كانت تتكون جماعة هذا «البعض الآخر» القائل برفض الصلة مع الماضي الثقافي الإسلامي؟ إنها لم تكن تتكون، حتى عام ١٨٩٩م العتيد، إلا من كتّاب الأفكار المسيحيين الشوام، وعلى رأسهم وفي مقدمتهم أديب اسحق لياني من بعده شبيل شميل ليمثلهم على نحو جديد، وبين هذا وذاك صحفيون أبرزهم يعقوب صروف وجرجي زيدان، وإن كان هذا الأخير يشترك مع فرح أنطون في محاولة إعادة النظر في الماضي الثقافي الإسلامي على نحو انتقائي. ثم كان كتاب قاسم أمين «تحرير المرأة» الصادر عام ١٨٩٩م، ليقدم أول مفكر ينتمي إلى الجماعة المسلمة يقول بقطع الصلة مع الماضي الإسلامي والتوجه الكامل إلى تقليد نموذج الغرب.

وسيكون من الطريف أن نحدد أبحاث قادمة بم كانت تسمى هذه التيارات عند أصحابها وعند خصومها على السواء، ولكن اليقيني أن تعبير «الفكر العربي» لم يكد يظهر إلا مع نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥م)^(١٢)، وأنه لم يستقر إلا مع بداية الستينات، بعد الاتحاد بين مصر وسوريا وسيطرة موجة القومية العربية وتقدم حزب البعث إلى الصفوف الأولى بين الدعاة العقائدين والمتطلعين إلى الحكم في بلاد شتى. ومنذ هذه الفترة، وعند أصحاب هذا الاتجاه الأخير وذاك وعند أتباعهم والمتفبعين منهم، تغير الاسم «الرسمي» للماضي الثقافي من «إسلامي» إلى «عربي»، وتآزرت حركة القومية العربية ذات القيادة الناصرية وحركة حزب البعث من أجل إحداث موجة هائلة من المطبوعات تستهدف إعادة تسمية كل ما تستطيع من جوانب الماضي الإسلامي باسم العروبة، وتحولت الحضارة الإسلامية إما إلى «الحضارة العربية» وحسب، أو إلى «الحضارة الإسلامية العربية» عند بعض أهل الحذر ومراعاة شيء من جانب الوقائع، أو إلى تسمية «الحضارة العربية الإسلامية»، بقصد زحزحة العنصر الإسلامي بعيدا.

وهنا نصل إلى الوجه الآخر لدعوى ارتباط الفكر، الذي هو بسبيل الإنتاج، بإض سابق، ولكن هذا الماضي أصبح هو العروبة الدائمة المستمرة، التي ما الإسلام إلا أحد أوجهها، وهي قائمة قبله وبعده، وتواصلت هذه الدعوى في كتابات ميشيل عفلق^(١٣) ومن سار على هديه منتبها أو غافلا، وعلى يد آله الدعاية العراقية الهائلة بخاصة، وفي السبعينات والثمانينات على وجه أخص. فلما كانت هزيمة ١٩٦٧م، عاد الوجه القديم للارتباط مع الماضي إلى الظهور، وأخذ شكلا أكثر حدة، وأصبحت «السلفية» دعوة صريحة للعودة إلى أحوال العقود الأولى الثلاثة أو الأربعة التالية على نشوء الإسلام وتقليد نموذجها والسير عليه حدو النعل بالنعل، وفي كل شيء.

نخرج مما سبق أنه ظهرت دعويان لجعل الفكر الحديث امتدادا لفكر سابق في ثقافة سابقة، وهي دعوى جعله امتدادا للفكر الإسلامي في الحضارة الإسلامية السابقة، ودعوى جعله امتدادا لما سباه البعض «الحضارة العربية» والتي تمتد إلى ما قبل الإسلام وتستمر من خلاله، فهو بعض من صورها وحسب. وهاتان الدعويان تجايفان الواقع وأصول الثقافات وتحجران على المستقبل حجرا ثقيلا مهلكا.

أما دعوى الامتداد الديني، فهي أقوى وزنا من زميلتها، وهي كذلك أكثر اتساقا ذاتيا ومع منطق حركة التجمعات الدينية، ذلك أنها ربما تنطلق من أمرين هما من الوقائع من غير شك: الأمر الأول، هو استمرار الدعوة الدينية واتصالها وخروجها عن قيود التاريخ، فإذا كانت الدول تقوم وتسقط، وكانت الأمم تنتصر وتهزم، وكانت الحضارات، ومعها ثقافتها، تظهر وتنمو ثم تموت فإن العقيدة الدينية، التي ترتكز في النهاية إلى مبدأ هو نفسه خالد وخارج عن حكم الزمان، تستمر مادام هناك مؤمن واحد على الأقل يعتقد في نصها المقدس ومادام هذا النص ذاته محافظا عليه، وهذا هو حال المسلمين، فهم ككرة عظيمة، وهذا هو حال القرآن، الذي ربما يشهد نصه في هذه الأيام عصرا فاق كل العصور السابقة من حيث الاهتمام بنشره وتقديمه أحسن تقديم ودرسه على أعظم تفصيل. الأمر الثاني الذي تنطلق منه دعوى الاستمرار الإسلامي، هو الوجود المتصل لهذا الكيان الماثل الذي يقض مضاجع الأعداء، ألا وهو «الأمة الإسلامية»، التي تتمثل في التقاء المسلمين على نحو تلقائي بدافع وحدة العقيدة، وهو التقاء أقوى وأسرع في حالة من يتكلم اللغة العربية منهم. هذان العاملان - استمرار النص القرآني الذي هو دعامة العقيدة الدينية من جهة، وتواصل كيان «الأمة الإسلامية» من جهة أخرى - يبدوان، عند أهل دعوى استمرار «الفكر» الإسلامي استمرارا متصلا، دليلين كافيين لإثباتها. وينتج عن هذه الدعوى أننا مازلنا نتحدث «مع» الغزالي وابن رشد ومع المعتزلة والأشاعرة، ولا نتحدث «عنهم» وحسب، وأن مفسري القرآن وعظام المحدثين وعلماء الفقه وأصوله تحدثوا إلى أهل عصرهم ويتحدثون إلينا على السواء، وهكذا في كل شيء.

هذه الدعوى تجافي الواقع، لأن الاهتمامات الدينية، حتى عشرين عاما مضت، لم تكن تشكل إلا جزءا ضئيلا من اهتمامات مجموع من قد نسميهم بالمفكرين المحدثين، وأن مناقشة المسائل العقائدية ليست في المركز من انتباههم، وأنهم مشغولون بمشكلات جديدة لم يعرفها المفكرون الإسلاميون التقليديون، وهم يتناولونها بطرائق وبحساسيات مختلفة عن طرائق القدماء وأوجه حساسيتهم. هذا من مجافاة الواقع، وبمنا فيه قناعات المفكرين الحرة التي نسجلها من حيث هي وقائع مثبتة، ولا نتحدث عن رفض الغالبية العظمى للنظم السياسية الحاكمة السائدة لشكل الحكم الديني، وإن كانت لا تغفل عن استعمال أصوات رجال الدين، فهي مفيدة دائما ونافعة للرجل السياسي.

ولكن الأخطر من ذلك أن تلك الدعوى تجافي أصول حركة الثقافات كما ظهرت وبانت لكل من له عينين ويريد أن يرى. فهم واقعون تحت سلطان وهم ساذج، هو أن الحضارة الإسلامية التقليدية لا تزال حية، وهي مستمرة متصلة وإن تعرضت لفترات نوم أو إغفاء. إن أصحاب هذه الدعوى يعانون من ضمور الحس التاريخي عندهم ضمورا شديدا، ويبدو أنهم يرفضون مفهوم التغير الإنساني ووقائع الميلاد والموت للبشر وللحضارات على السواء. وهم في الحق يقعون في خطأ فادح هو الذي يقوم من وراء هذا الذي يقولون به:

عالم الفكر

فهم يخلطون بين «الحضارة الإسلامية» و«الديانة الإسلامية»، وهم لهم كل الحق في القول بأن الديانة الإسلامية قائمة ومستمرة ومتصلة منذ أن نزلت على صاحب الرسالة، وهي ستظل كذلك طالما وجد قارئ واحد للقرآن معتمد بأصله الإلهي، وسيكون من هذا القارئ ملايين وملايين عبر العصور، ولكن ليس لهم الحق في إنكار الوقائع الصلبة التي تقول بأن الحضارة الإسلامية «التقليدية» قد «ماتت» نهائياً مع انقبار آخر دولها العظيمة، وهي الدولة العثمانية. نعم، قد يكون الحق معهم، وإن لم يقل أحد منهم بهذا صراحة، إذا دعوا إلى «بناء حضارة إسلامية جديدة»، تقوم على تفسير جديد وعلم جديد لمصطلح الحديث وعلم جديد لأصول الدين وعلم فقه جديد... وهكذا في شتى الميادين. إن هذا أمر ممكن، ولكنه لم يقع بعد، ولم تظهر بعد القوى الحضارية القادرة على صنعه على أصوله، فهو ممكن ولكنه قد يحدث أو لا يحدث، ولا ينبغي لأحد أن يقع في سذاجة الخلط بين أمانيه وما سيكون عليه المستقبل.

أخيراً، فإن دعوى استمرارية الفكر الإسلامي إلى اليوم تحجر على المستقبل وتقيد عقول أهله ووجدانهم بقيود عصور تاريخية مضت وظروف حياة ولست تماماً، ولست معها طرائق الاستجابة لها من حيث وسائل العيش وتنظيم العلاقات وغير ذلك. نعم، يمكن الاهتداء، في كل الظروف وفي الحضارات المتباينة، بروح الإسلام، ولكن الرغبة في أن يكون المستقبل صورة مطابقة لما كان عليه فكر وسلوك بشر عاشوا من قبل ألف وأربعمائة عام، هي رغبة تقرب من الظاهرة المرضية، ولن يرضى بها البشر الأحرار على كل حال، لأن الأئمة القادمة هي أئمة الأحرار الذين يعتقدون ما يؤمنون به عن اقتناع وإيمان، وليس ما يجبرون عليه بالتخويف أو بالقسر على أشكاله.

أما دعوى استمرارية «الفكر العربي»، فإنها — كما ألمحنا — حديثة الولادة جداً، فهي لا تكاد تمتد، في شكلها الناضج المنتشر، إلى أكثر من ثلاثة أو أربعة عقود مضت. وهي، في المشرق، الابن المباشر للدفعة الأيديولوجية القومية والضرورات الدعوات السياسية وتعبيراً عن قوة الجناح الطائفي المسيحي، في بلاد الشام منذ منتصف القرن الميلادي الماضي، ثم في العراق، من بعد ذلك بكثير، المطالب بنزع كل صبغة دينية عن التوجه نحو التوحيد للمتكلمين بالعربية أينما كانوا، ولكنها، في المغرب الكبير، وجدت من يأخذها من حيث هي فكرة وينسب فوقها طبقات من التكوينات التاريخية^(١٣)، وربما كان بين الدوافع هناك ما هو اجتماعي كذلك، وسياسي بالتالي، وفي مقدمة ذلك تلويح بعض الجهات بالتمييز بين ما هو «بربري»، نسبة إلى البربر أهل الشمال الإفريقي قبل قدم الإسلام، وما هو عربي، نسبة إلى من استقر من القبائل العربية منذ ذلك الحين. (يعرف كاتب هذه السطور مغاربة يتحدثون أحياناً بالبربرية في أمور الحياة اليومية، ولكنهم يرفعون شعارات الدعوى العربية إذا تحدثوا الحديث الرسمي، وذلك لاعتبارات سياسية وبالتالي أيديولوجية، وقسم من هذه الاعتبارات متأثر بمواقف السلطة الحاكمة)، كما أن من بينها أيضاً رغبة قوية بين «المستشرقين» من أهل المغرب الكبير، أي الذين يتجهون باهتمامهم ناحية المشرق ويودون الانبساط القوي به، في مقابل «المستغربين» الذين يريدون التوجه ناحية فرنسا والغرب في كل أمر، رغبة هؤلاء المستشرقين في ألا يكونوا أقل من إخوانهم في المشرق في التمسك بهذه الدعوى التي هي إحدى بنات حركة القومية العربية التي كانت خير عون ونصير لهم، سواء كانوا في المغرب أو في الجزائر أو في تونس، إبان فترة القيادة الناصرية بخاصة.

وما دنا بصدد محاولة فهم الظروف التي ظهرت فيها دعوى استمرارية الفكر العربي، فإنه لا ينبغي أن

نغفل عن بعدها الزمني، فهي حلقة ثالثة تلت حلقتين سابقتين: الوسطى منهما هي حركة القومية العربية، والتي شهدت مرحلتين في تطورها: المرحلة الأولى هي مرحلة التكوين النظري، منذ أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينات على قلبي ساطع الحصري وميشيل عفلق بخاصة، ثم مرحلة التجسد في دعوة سياسية عامة، وبعد العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦، وعلى يد جمال عبدالناصر في المقام الأول ولمصلحة سياساته لا باعتبارات نظرية «أيا ما كانت». هذه هي الحلقة الوسطى، أما الحلقة الأولى فهي ما سمي باسم «الحركة العربية» التي تكونت في بلاد الشام إبان السنوات الأخيرة للحكم العثماني هناك، وهي حركة سياسية اتخذت من التمييز اللغوي لأهل سوريا الكبرى بوجه عام أساساً للمطالبة بدرجة ثم درجات من الاستقلال لهم، بعد ظهور دعوات علمانية جديدة في تركيا، أظهرها جماعة «تركيا الفتاة» وفي مقابل القوة المتزايدة للنزعة «الطورانية»، وربما كانت أهم سنوات هذه «الحركة العربية» ما بين عامي ١٩٠٦ و١٩١٤م، وقد تشكلت الحركة أشكالاً معينة، من بعد ذلك، بتدخل القوى الأوروبية وبعض المندفعين إلى الاستيلاء على السلطة في الحجاز وغيره، وذلك خلال الحرب الأوربية الكبرى الأولى (١٩١٤-١٩١٨م) ومآلاتها. والذي يهمنا في هذا المقام أمرين:

أ- إن الحركة العربية في سوريا الكبرى كانت تنطلق من أساس لغوي محض^(١٤)، فهي تقصد الحديث باسم من يتكلم العربية في تلك المنطقة الخاضعة وقتذاك للسيادة العثمانية المباشرة.

ب- إن اهتمامها كان يتجه إلى سوريا الكبرى وحسب، ولا يتعداها إلى مصر أو إلى جزيرة العرب مثلاً.

أما إذا قلبنا الطرف بين اهتمامات ودعوات وكتابات القرن التاسع عشر الميلادي، فلن نجد من يشير إلى العرب أو إلى عروبة أو إلى حركة عربية من نوع ما، اللهم إلا إشارات متناثرة ونادرة، ولكن بعضها يجعل وعود المستقبل، وربما كان أكبر كاتب مفكر قد نجد عنده إشارة من هذا النوع، وترك جانباً هنا أهل الأدب والمهتمين باللغة، هو أديب اسحق، حين اقترح أن تكون اللغة العربية - وليس شيئاً آخر - أساساً للتجمع الثقافي الجديد. (وهو اقتراح منطقي نظراً للاعتبارات التي أشرنا إليها من قبل بشأن الشريحة الاجتماعية المسيحية بين أهل الشام في ذلك الوقت).

هذه إذن الأصول الأبعد لدعوى استمرارية الفكر العربي: فالحركة العربية السورية حركة سياسية ذات أساس لغوي، وتتولد منها حركة القومية العربية، وهي حركة أيديولوجية وسياسية معاً، استهدفت إطاراً أعم هو كل البلاد التي تتكلم العربية، ولكن يتكون في داخلها فرع يجعل أساس التقارب والتوحد ليس أساساً لغوياً فقط، ولا ثقافياً وحسب، وإنما يضيف إليه الأساس العرقي، ويدعي أن العرب في شبه الجزيرة من قبل الإسلام ذاته هم منبع الدعوة العربية، وتلعب الأوهام والأساطير دورها لتجعل من العرب الأقدمين أساساً لكل الحضارات في المنطقة. ثم تأتي الحلقة الثالثة التي نتحدث عنها، وهي نتيجة مباشرة لدعوى هذا الفرع ذي الاتجاه العرقي داخل دعوى القومية العربية، لتقول إن الفكر العربي هو هو، من حيث الجوهر والأساس، اليوم وفي مرحلة الإسلام وفي أوقات الجاهلية كذلك. وابتداء من هذه الدعوى يقوم أصحابها بإعادة تلوين التاريخ كله، ويصطنعون تاريخاً جديداً تماماً، ربما لا مكان له إلا في أذهانهم.

إن هذه الدعوى تحاكي الوقائع، وتحاكي نتائج البحث المقارن في تطور الثقافات، وتحجر على المستقبل حجراً ثقيلاً قاتلاً.

عالم الفكر

أما عن مخالفة الوقائع :

١- فإن القول باستمرار مزعوم «الفكر العربي» منذ الجاهلية العربية إلى اليوم هو أمر لا يدل عليه شيء وليس ترجمة لوقائع، بل هو محض إسقاط لكلمة ولفهوم على مجرى التاريخ من أجل رؤيته على ما يود البعض، وليس لإدراكه على ما هو عليه.

٢- القول بمثل هذا الاستمرار الفكري يفترض قبول افتراض توجيه العرق، والعوامل الجنسية والعنصرية، لخط سير الفكر والثقافة، وهذا افتراض يرفضه العلم ويرفضه الإسلام ويرفضه الحس العقلي والمعرفي السليم.

٣- وهو يفترض أيضاً أن العرق العربي الخالص استطاع القضاء على سائر الأعراق التي كانت موجودة في المنطقة، من وادي دجلة والفرات حتى جبال أطلس والأندلس، ونجح في البقاء وحده، وهو كلام ساذج لا يقول به إلا أهل الأوهام وأهل الجهل.

٤- إذا أخذنا حالة الحضارة الإسلامية، فإن المشاركة «العربية» الخالصة في تكوينها، ماهي إلا واحدة وحسب من مشاركات شعوب كثيرة، وهي مشاركة محدودة إلى حد كبير إذا نظرنا إلى مستوى الثقافة والفكر الإسلاميين على التخصيص. وكذا الحال، وإلى وقت قريب، في الثقافة الحديثة التي نعيش فيها منذ مائتي عام.

٥- الخصائص العرقية لا تصنع فكراً.

٦- إن الذي كان مستمراً بالفعل، إلى وقت قريب، ولا تزال بقاياه قائمة وبعض جوانبه حية، إنما هو الفكر الإسلامي والثقافة الإسلامية والحضارة الإسلامية، ولعل أبسط دليل، وأقواه، على ذلك أن أحداً من أبناء الثقافة الإسلامية التقليدية لم يسم نفسه باسم العروبة بل باسم الإسلام، وقد رأينا أن أول استخدام للفكرة العربية، عملياً، إنما يعود إلى العقد الأول والثاني من القرن العشرين الميلادي، ثم إنه لم يكن استخداماً عربياً بل لغوياً وحسب عند مبتدئه.

٧- اللغة العربية ذاتها ما انتشرت ولا استمرت إلا بفضل قدسية النص القرآني، ولولاه لكان حالها كحال الأرامية وغيرها.

٨- لقد أظهر العدوان العراقي الوحشي الأخير على الكويت، الذي حاول البعض وضعه تحت مسميات شتى، ومنها تحقيق الوحدة العربية التي هي هدف «القومية العربية»، أظهر أن الدعوة الأخيرة تحمل تناقضات عميقة^(١٥)، وأنها مجرد «أيديولوجيا»، فضلاً عن أنها لم تعد محلاً للالتقاء العام.^(١٦)

أما عن مجافاة القول باستمرارية «الفكر العربي» ذلك لتناجح الدراسات الحضارية المستقرة، فإنه يظهر من أن تلك الدعوى تضع كياناً فوقياً مستمراً و«خالداً» فوق الحضارات وماتنتجه من ثقافات. نعم، الأهم والشعوب والقبائل قد تستمر عبر الحضارات، ولكن الفكر لا يفهم إلا في إطار الثقافة التي تنتجها، فإن ماتت الثقافة، بالمعنى الأنثروبولوجي، نتيجة لانقضاء الحضارة التي أخرجتها، فإن الفكر الذي يعبر عنها، عن تلك الثقافة، يصبح في ذمة التاريخ هو الآخر. الفكر الحي الوحيد هو فكر الثقافة الحية، ولكن الزعم العرقي هو الذي يسمح بوهم امتداد ذلك الفكر المتوهم عبر الثقافات.

أخيراً، وليس آخراً، فإن القول بذلك العنصر السدائم الخالد يجبر على حرية أبناء المستقبل، ويفرض عليهم ضرورة التقيد بتكوينات سبق قيامها في الماضي، بل «منذ الأزل» إذا أرادت تلك الدعوى أن تكون منطقية مع متضمنات ما تتقدم به، وبهذا تستحق أن توسم «بالرجعية» عن جدارة، وهي التسمية الأيديولوجية التي أرادت إلصاقها بأصحاب السلفية الإسلامية من كل صوب.

ولكن دعوة «القومية العربية» لم تكن ادعاءات أيديولوجية وأساطير ومزامع عرقية فجة كلها، ولا عند سائر الداعين إليها، وإلا لما استطاعت في الخمسينات والستينات أن تجد هذا القبول العظيم من الجماهير، ولا أن تحرز انحياز كثير من الأقاليم وعدد من العقول الكبيرة إليها، إن اقتناعاً وإن استنفاعاً، فماذا فيها من صلب قوي؟ لا يبدو لنا أن صياغتها العامة ولا قضاياها الحرفية ولا مصطلحاتها الأساسية هي هذا الصلب القوي القادر على البقاء، لأن من قدمها في هيئتها النظرية كانوا أقرب إلى المشتغلين بالسياسة المنظرين لها، فهم أقرب إلى هوية الفكر والبحث العلمي منهم إلى احتراف هذا وذاك، والبحث العلمي التاريخي والثقافي صنعة، والفكر أيضاً صنعة تحتاج إلى معارف ودربة، ومزاج عقلي خاص، ومنهج، واستعداد للتقيد بالقيود التي تفرضها الأمانة الذهنية وتفرضها ضرورات المنطق إنما القادر على البقاء في دعوة القومية العربية هو مغزاها: فهي تعبير عن الاندفاع التلقائي، المبرر عن الإدراك المباشر لاتجاه الضرورات الحيوية الحضارية وخط المصالح الجوهرية، عند الشعوب المتكلمة بالعربية من أقصاها إلى أقصاها، نحو التجمع من أجل القوة المشتركة، اندفاعاً يقوم على إدراك كلي بأن ما تشترك فيه قوي بما فيه الكفاية لإتمام هذا التجمع. فهي تعبير جديد عن الحاجة إلى التضامن، بعد تلهل التعبير السابق، وهو صيغة «الأمة الإسلامية» (وهذه الصيغة الأخيرة يراد إعادة القوة إليها منذ هزيمة ١٩٦٧، وتحت أساء شتى وبدوافع مختلفة).

والآن ما هي نتائج هذا العرض السابق على موضوع توجهات الفكر الحديث؟ إن أهم نتيجة هي: إن ذلك الفكر لابد أن يراعي حقائق الواقع التاريخي الصلدة، وأن يلتزم بالوقائع بعد البحث الجدي عنها وبعد التعبير عنها في صياغة محايدة، وأن يرفض أن يكون تابعاً هوى مقدمه، أو موظفاً عند حاكم أو سلطة ما، لأن الفكر الحر المجتهد الأمين هو ذاته سلطة، وأن يعلن نتائج بحثه في دقة وجسامة.

النتيجة الثانية: إن الفكر الحديث - لابد - سيخرج من إقليم معين وسيتمتع إلى جماعة صغيرة أو كبيرة معينة وهو - لابد - معبر عن خصوصيات وحساسيات ومصالح هذه الجماعة وذلك الإقليم، ولكن عليه أن يضع عيناً على هذا وعيناً أخرى على مصالح الإقليم الأكبر وعلى مصالح الجماعة الأكبر التي ينتمي إليها بالضرورة، والتي هو أحد بناء ثقافتها الجديدة، ولتسم هذه الجماعة الأكبر بأية تسمية كانت، فلا مشاحة في الاصطلاح، ولكن مع إدراك التعددية الأساسية في كل الجوانب ورفض الأساطير العرقية الزائفة، ولتسم الثقافة الجديدة بأية تسمية كانت، ولتكن «الثقافة العربية الجديدة» نسبة إلى لغة التعبير، أو بأي اسم جديد يتفق عليه أهل المستقبل.

النتيجة الثالثة: إن الأرضية المشتركة الحقيقية هي تلك الناتجة عن الثقافة الإسلامية التقليدية، وليس عن أي شيء آخر، فالإسلام الثقافي هو الموحد الحقيقي لهذه الشعوب المتكلمة بالعربية، ولكنها اليوم تتطلع إلى

عالم الفكر

التوجه على أساس مدني تقصد إليه قصدا وتنشئه إنشاء. ولا يستطيع أحد التكهن من اليوم بمدى تأثير العامل الإسلامي في الثقافة الجديدة، إنها هي آمنيات وتفضيلات.

النتيجة الرابعة: إن الفكر الجديد سيكون جديدا، أو ينبغي له أن يكون جديدا، إن أراد أن يكون «فكرا» بحق، سواء بالقياس إلى فكر الثقافة الإسلامية التقليدية، أو إلى غيره من هنا أو هناك. هذا الفكر الجديد لم يكذب يتكون بعد، وكأنه القطة الوليدة تشعر شعورا غامضا بنفسها ولكنها مغمضة العينين، وكل المحاولات السابقة على طريقه ما هي إلا محاولات مشتتة، طرقات على الأبواب، أو هي على أحسن أحوالها مهادت جزئية.

ب- الغلط الثاني حول امتداد الفكر الحديث مع فكر الحضارة الغربية

تقول هذه الدعوى: لقد تأخرنا عن ملاحقة تطورات العلم والفكر في خلال الأعوام الخمسة السابقة، وفيها فتح أهل أوربا فتوحات هائلة في الميدانين، بعدما أسقطوا سلطان الدين والكنيسة وحرروا الإنسان من القيود كافة وانطلقوا يكونون حضارة جديدة هي آخر ما أنتجه الإنسان، وعلى كل من يريد أن يصير متمدينا أن يقلد هذه المدنية العليا وأن يأخذ لنفسه بتنظيماتها كافة، وثقافتها كلها، أدبا وفنا وعلم وفكرا وفلسفة ما عدا ما هو ديني فيها، ولو استطعت أن تتعلم إحدى لغاتها أنت وأبنائك وأن تتكلموها وتقرؤوها كما يفعل أهلها، فهو خير لك وأدل على ما وصلت إليه من تمدن، وبهذا تكون على اتصال مع آخر ما توصل إليه العقل الإنساني وتشارك في التقدم البشري الأعلى، وإلا فأنت متخلف تعيش بين متخلفين في ركاب التخلف. وهكذا، فإن مشكلات الفكر الغربي هي مشكلاتنا، والفكر الغربي هو النموذج وهو المنبع معا، فعلينا السير على آثاره.

نستطيع أن نقول إن الفكر الذي أرسى الأسس النظرية لهذا التصور، وفصل القول فيه وأوضحه، هو قاسم أمين في كتابيه «تحرير المرأة» (١٨٩٩م) و«المرأة الجديدة» (١٩٠٠م)، ثم قام على تفصيل بعض جوانبه وساهم في نشره نشرًا واسعًا أحمد لطفي السيد، الذي لقب عن حق «أستاذ الجيل»، أي جيل طه حسين ومحمد حسين هيكل وأقرانها، كما لقب أيضا عن غير حق «فيلسوف الجيل». صحيح أن الكتاب والصحفيين الشوام في مصر دعوا إلى خلاصة هذا الموقف، أو إلى بعض جوانبه بحسب اهتمامات كل منهم، ولكن أحدا منهم لم يقدم هذا التصور على نحو تأصيلي شامل كما فعل قاسم أمين، كما أن تأثيرهم كان محدودا بالضرورة، لأنهم كانوا في عزلة ثقافية من نوع معين - وبمهما تعالت أصواتهم - عزلة فرضتها عليهم صفتهم الدينية من جهة، وكذلك انتمائهم جميعا بالعائلة، في مصر، للتعتمد البريطاني وللقوى الأجنبية الأخرى، هذا بينما كان قاسم أمين مسلما مدافعا عن تصوره عن الإسلام، «ذلك الدين الجميل» على ما يقول، وكان مؤيدا من جانب الشيخ محمد عبده، وانضم إلى تأييد كلامه عن المرأة شامي مسلم هو الشيخ محمد رشيد رضا في مجلة «المنار»، فأدى هذا كله إلى اكساب قضايه قوة عظيمة ما كان لينالها كلام الشوام المسيحيين الذين يمكن لهم أن يخطوا بالمداد الأسود ما يريدون، ولكن هم وشأنهم، ودعك من بعد ذلك من تأييد القوى السياسية الصاعدة في مصر لقاسم أمين، وكان سعد زغلول صديقه الصدوق، وكان كثير من أعضاء «حزب الأمة»، الذي سيتكون من بعد سبع سنوات، من معارفه أو أصدقائه، ولا تتحدث عن التأييد التلقائي لموقفه الذي كان لابد أن يأتي من «قصر

عالم الفكر

الدوبارة» مقر اللورد كرومر، المعتمد البريطاني في مصر، وصاحب الأمر الفعلي، وليقل صاحب الأمر السوري، الخديو عباس، وأصدقائه، من أمثال مصطفى كامل وغيره، ما يقولون.

فمن هم إذن دعاة هذه الدعوى الجديدة الأول؟ إنهم أعضاء الجيل الجديد الذي لم يعرف «الكتاتيب» ولا الأزهر، فيما عدا قلة نادرة منهم، والذين تكون وعيهم الناضج على اثر استقرار الاحتلال البريطاني في مصر (١٨٨٢م)، حيث إن دعواهم هذه هي - من إحدى جوانبها - مظهر اعتراف الأمة بالاستسلام التام للقوة الغربية الطاغية، فيكون عليها تقليد أوروبا، وسيصبح أحمد لطفى السيد من بعد: «الأوربيون هم أساتذتنا». ومن سيؤيدهم؟ سوف يؤيدهم غير المسلمين من الكتاب وأصحاب الأعمال من جهة، والقوى الغربية في صورها المختلفة، وأقواها القوة البريطانية في مصر، هذا إلى جوار أهل هذا الجيل ذاته بطبيعة الحال، من دعاة التحرر واستبدال الحديث بالقديم، وهم الذين سيكون منهم قادة السياسة والفكر والأعمال، فيما يلي نهاية الحرب الكبرى الأوربية الأولى (١٩١٨م).

ولا يزال فحوى هذه الدعوى قائما ومستمرا إلى اليوم، بل هو مقبول عند العموم، ومن أصحاب تيارات فكرية شتى ومتعارضة، بل قل إنه أصبح له مظهر الوضوح التام، وكأنه تقرير لواقعة من وقائع الطبيعة، وعلى لبانه يرضع الصغار اليوم في شتى المدارس، في سائر بلاد الثقافة العربية الحديثة، وعلى أساسه تصاغ برامج الدراسة في الجامعات.

علام تقوم هذه الدعوى؟ وما موطن الخطأ والخطورة فيها؟

إنها تقوم على قبول مفهوم يمكن أن نسميه بمفهوم «واحدة الحضارة»، ومن ورائه وحدة العقل الإنساني ووحدة الفكر الإنساني، ثم هي تقوم على قبول مفهوم عالمية الحضارة، أو «العالمية» في اختصار، وتقبل في النهاية ادعاء الغرب أنه هو قمة الحضارة وهو يمثل الإنسان في أعلى أشكال تطوره، وأن عقله هو العقل الإنساني الأعلى. إن الاستعمار الغربي أصبح، منذ منتصف القرن التاسع عشر خاصة، يستعمل دعوى عالمية حضارته ونموذجيتها ليبر فرض سيطرته على الشعوب الأخرى بدعوى «إرغامها» على السير في طريق التقدم الذي هو طريق حضارته هو، وبهذا يكون المعلم الدائم، أو قل السيد المسيطر على الدوام، لسائر الشعوب الواقعة ثقافتها خارج إطاره. وقد ساعده في دعوى العالمية هذه عوامل أخرى، منها نتائج حركة التنوير والثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر الميلادي، ومنها السيطرة النسبية لمفهوم «القانون الطبيعي» المناسب لكل البشر منذ العصر الروماني، وغير ذلك من الروافد متنوعة المصادر.

إن محض التفكير في الأمر، والاطلاع الوثيق على نتائج الدراسات الأنثروبولوجية في الحضارة الغربية ذاتها وعلى كثير من نظريات فلسفة التاريخ والحضارة فيها، يؤدي إلى رفض هذه المزاعم المتداخلة سائرها:

أ- لأنه لا يوجد عقل إنساني واحد مزعوم، إنما يوجد استعداد ذهني متشابه عند البشر من حيث الإمكانيات، ولكنه يتشكل أشكالا مختلفة جدا بحسب الثقافات التي تنتجها الحضارات المختلفة.

ب- وبالتالي فلا يوجد «فكر» واحد ولا «فلسفة» واحدة ولا «أدب عالمي» مزعوم، إنما الفكر هو فكر هذه الثقافة أو تلك بعينها، ولا يصبح من الممكن، منطقيا وفعليا، أن تأخذ ثقافة فكر ثقافة أخرى، حتى وإن بدا ظاهريا أن الأمر كذلك، لأنه غير ممكن من الأساس. (١٧)

ج- وبالتالي فلا يوجد شيء اسمه «العصر» الواحد، إنما العصر يكون في إطار الثقافة المعينة ذاتها ولن ينتمي إليها عبر أماكن مختلفة، وإنما الذي يكون بين ثقافتين هو «التأني»، أي الاشتراك الواعي في نفس

عالم الفكر

«الآن»، ولكن ليس في نفس العصر. فتنهار هكذا، من أحد جانبيها، دعوى «الأصالة والمعاصرة» الساذجة، كما تنهار من جانبها الآخر برفض إمكان العودة إلى فكر الماضي الثقافي. ولن نستطيع، في هذا المقام، التفصيل في شتى هذه القضايا، وبها ترتبط قضايا أخرى ذات أهمية هي الأخرى، ولا في سائر نتائجها، ومنها نتائج ذات خطر عظيم. ولكن الذي نؤكد عليه هو فساد دعوى الامتداد بين فكرنا وفكر الحضارة الغربية، فليست لهم اهتماماتنا ولا هم فكروا فيها ولا لنا، ومشكلاتنا ستكون بالضرورة مختلفة جوهرياً عن مشكلاتهم، فنحن حضارة وليدة وهم حضارة بسبيل الانهيار (مها كانت المظاهر الخارجية التي تدل على عكس ذلك، إنما المهم هو البناء الداخلي، وكل حضارة لأبد ميته، هذا هو درس التاريخ الحاسم).

فإلام ينبغي أن يتجه فكرنا إذن، مادام لاهو امتداد للماضي الثقافي الذي كان لنا، ولا هو امتداد لفكر الحضارة الغربية؟ إن عليه أن يتجه إلى الوجود ذاته، مع معرفة كل شيء والإحاطة بسائر المعارف، والسيطرة خصوصاً على معارف الغرب وأدواته التي يتهدنا بها، مع النظر إليها على هيئة الأدوات المؤقتة، حتى تستقيم لنا أمور ثقافتنا الجديدة التي تبني أفكاراً جديداً وعلومها جديدة وتفسيرات دينية جديدة وفنونها جديدة وأخلاقاً جديدة، ولعلنا بكل ذلك نمهد لما ستكون عليه أحوال حضارة مشتركة قادمة لاشك، ولكن بعد أمد بعيد لكل البشر.

الهوامش

- 1- نستخدم «التاريخ» و«التأريخ»: والثاني هو فعل كتابة التاريخ، بينما الكلمة الأولى قد تدل على نتاج الكتابة التاريخية، وقد تدل على الواقع الموضوعي الذي هو مجموع الأحداث الماضية.
- 2- كتاب منر شايبك موسى، «الفكر العربي في العصر الحديث» يتحدث في الواقع عن سوريا من القرن الثامن عشر حتى عام ١٩١٨، بيروت، دار الحقيقة، ١٩٧٣. قارن أيضاً كتاب «الحياة الفكرية في المشرق العربي ١٨٩٠-١٩٣٩»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٣.
- 3- ينبغي أن نلاحظ التطبيق الصريح «المركزية الغربية» في عنوان هذا الكتاب: «الفكر العربي في مائة عام»، وهو الذي يحتل بررور مائة عام على تأسيس تلك الكلية البروتستانتية الأمريكية (١٨٦٦-١٩٦٦م)، مع ملاحظة أن عام ١٨٦٦ لا يعني شيئاً من حيث المنظور الداخلي لفكر العربي الذي توجد الإشارة إليه في العنوان، وهو ما يعني أن الغرب يوزع لنا «لكن من منطلق تاريخه هو».
- 4- عبد الرحمن الرافعي، «جمال الدين الأفغاني»، سلسلة «أعلام العرب»، القاهرة، ١٩٧٢.
- 5- راجع حول هذا الفصل الرابع المخصص لجمال الدين الأفغاني في كتابنا «العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة»، سلسلة عالم المعرفة، العدد الثلاثون، الكويت، ١٩٨٠.
- 6- أحياناً ما يستخدم لفظ «الفكر» استخداماً واسعاً جداً، حتى على أقلام خاصة المتخصصين. قارن مثلاً مقالاً سياسياً للدكتور فؤاد زكريا، في جريدة «القبس» الكويتية، ٢١ فبراير ١٩٩٣: «كان من أهم السمات المميزة للفكر العربي أنه يسمي إلى إثبات المواقف أكثر مما يسعى إلى وضع حلول قابلة للتنفيذ»، «إثبات صلاتنا الفكرية»، «كما نتوقع من أهل الرأي والفكر أن يقفوا جميعاً يداً واحدة من أجل منع المزيد من التدهور في أوضاعنا الداخلية والخارجية، فكيف نفسر هذا النمط من الفكر والسلوك بعد مضي عامين على انتهاء هذه الأزمة؟» (المقصود العدوان العراقي على الكويت)، «التفكير الانفعالي»، «أسلوب تفكير وسلوك»، «إنني أعلم جيداً إلى أي حد يساء تفسير الآراء في حياتنا الفكرية المعاصرة»، «كم من المحللين أو المفكرين العرب تنهتوا، ولو من بعيد، إلى هذا البعد الاستراتيجي من أبعاد أزمة المجاهد الزاوية؟» (كل المقال يدور حول الموقف من البعثيين الأربعة الذين أبعدهم إسرائيل من موطنهم في غزة إلى الحدود اللبنانية في ديسمبر ١٩٩٢). وإذا كان من الممكن الدفاع، من جهة ما، عن الاستخدام السابق للفظ «الفكر»، فلا مشاحة في الاصطلاح (قارن عنوان كتاب مارلين نصر، «التصور القومي العربي في فكر جمال عبدالناصر» مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨١)، إلا أنه يصحح من المصعب جداً إطلاق حرية الاصطلاح إلى الحد الذي نجده مع هذا الموقف: «لا مناص من أن نعد أي إنسان يعمل في الحقل الثقافي «مفكراً»، على نحو ما، والشاعر، بلا شك أيضاً، مفكر، بمعنى من المعاني، له وجهة نظر أو «قوة» فكرية وقية إزاء ما يدور في واقع الاجتماعي والثقافي في آن واحد (طه وادي، «جماليات القصيدة المعاصرة»، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٢٧، من الفصل الثاني عشر المعنون «البحث عن قضية في سيرة رامي وشعره»).

عالم الفكر

- ٧- على سبيل المثال الواحد، فإن لكاتب هذه السطور ثلاث كتابات عن غير الدين التونسي، منها فصول في الكتاب المشار إليه آنفاً في هامش (٥)، ويقال بالفرنسية: *«الأمة والوطن والمواطن عند رفاة الطهطاوي وغير الدين التونسي»*، *«عالم الفكر»*، الكويت المجلد ١٩، وتطورت صياغته العربية في: *«الأمة والوطن والمواطن عند رفاة الطهطاوي وغير الدين التونسي»*، ومع ذلك فإن خبر أي منها لم يصل إلى أهل الثقافة الواحدة على ما نرى من قائمة مراجع النشر الحديثة لمجمل كتاب *«أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك»* خير الدين، التي قام على إصدارها الأستاذ المتصف الشنولي، تونس، ١٩٩٠. راجع أيضاً، حول «عدم الاتصال»، معهد الإنماء العربي، «المعرفة والسلطة في المجتمع العربي»، بيروت، ١٩٨٨، ص ٢٠.
- ٨- ويبدو أن هذا حال نصوص من مبادئ ثقافية أخرى، فهناك مثلاً حال «ديوان العقاد» الذي نشر عام ١٩٢٨م، وهذا الديوان لم يطبع مرة أخرى، وهذا ما يمثّل حيرة ولما على تراثنا الأدبي الذي نساعد نحن، بشكل أو بآخر، على ضياعه (طه وادي، الكتاب المشار إليه، والمطبع عام ١٩٨٩، ص ١٨٥).
- ٩- راجع دراستنا: «ليست الأحوال بالنيات في مجال نشر الفكر المصري الحديث»، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الأول، ١٩٨٠.
- ١٠- يحتاج تحديد مدى استمرار العرق الديني في اهتمامات رفاة الطهطاوي ومراقفه إلى دراسة خاصة. راجع اتهامه بالخضوع لتوجيهات المستشرقين في محمود محمد شاكر، «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا»، كتاب الهلال، سبتمبر ١٩٩١م، ص ٢٠٨-٢١٤ (إعادة طبع لقسم من كتابه عن المتنبي الصادر عام ١٩٣٦م).
- ١١- في سنة ١٩٤٣م صدر كتاب ريف غوري (الفكر العربي الحديث «أثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي»)، دار المكشوف، بيروت.
- ١٢- يقول كتابه «في سبيل البحث» (دار الطليعة، بيروت، ١٩٥٩): «الإسلام في حقيقته الصافية نشأ عن قلب العروبة وامتزج بها في أجدادها»، «والدين جزء من القومية معذراً لها ومقصحاً عن أهم نواحيها الروحية والمثالية»، ص ٢٦-٢٧.
- ١٣- راجع: محمد عابد الجابري «تكوين العقل العربي» دار الطليعة بيروت، ١٩٨٤، وعمد أركون، «الفكر العربي»، منشورات عويدات بيروت، ط ٣، ١٩٨٥.
- ١٤- قارن تصويراً مختلفاً بعض الشيء في ناصيف نصار، «تصورات الأمة المعاصرة. دراسة تحليلية لمفاهيم الأمة في الفكر العربي الحديث والمعاصر»، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت ١٩٨٦، الفصل الخامس، ص ٢٣٧-٢٥٨.
- ١٥- راجع على سبيل المثال كتاب غازي القصيبي، «أزمة الخليج: محاولة للفهم»، دار الساقي، لندن ١٩٩١، الفصل السادس المعنون: «الأمريكي والشيخ والعربي القبيح». وراجع، حول فكرة فشل القومية العربية ومواقف متعارضة في هذا الصدد، كتاب «المعرفة والسلطة» المذكور، ص ٦٠-٦٣، ٥١١، ٥٣٧، ٥٤١.
- ١٦- من الواضح أننا نحتاج إلى نظرية قومية جديدة، نظرية عقلانية تحترم الوقائع ولا تقوم على أوهام، وتستهدف المصالح المتوازنة، وتتطلع إلى المستقبل انطلاقاً من الحاضر.
- ١٧- ينطبق هذا الأمر على علاقة الثقافة الإسلامية بتلك اليونانية. راجع دراستنا: «إعادة اكتشاف الثقافة اليونانية في الوعي المصري الحديث»، «عالم الفكر»، الكويت، المجلد الواحد والعشرون، العدد الأول، ١٩٩١.

الاتجاه الإستشراقي في الشعر الحديث

د. عبده بدوي

(١)

النور كان في الأساس عاملاً مؤثراً في البيئة العربية المكشوفة من قديم، ومن الطبيعي أن هذا النور كان مرتبطاً بالشمس أكثر منه ارتباطاً بالقمر والنجوم والبرق ومن الطبيعي أن ضوء الشمس حين يكون قوياً يميل الناس إلى تفضيل الألوان الزاهية والدافئة، وبالتالي يفضل الناس الألوان الباردة والخامدة حين يكون النور ضعيفاً، ومن قديم ارتبط الناس أشد الارتباط باللونين المتناقضين المتمثلين في الأبيض والأسود، والنور الأبيض كان رمزاً للصفاء والنقاء والوضوح والجمال، ولهذا كان المسيح يمثل عادة في ثوب أبيض. ومثل هذا لإله الرومان، واختاره المسلمون للحج والعمرّة وكفن الميت، كما استخدمه القرآن الكريم رمزاً للفوز في الآخرة.

وقد كثُرَ هذا اللون في اللغة من باب التغليب، فقد أطلقوه على الماء والشحم واللبن، وقالوا: الأبيضان للماء والخنطة، والخبز والماء، والشحم والشباب، ووصفوا به الأرض إذا كانت ملساء لا نبات فيها، والجلد إذا كان بغير شعر، كما استخدموا البياض في مقام المدح بالكرم والجمال ونقاء الوجه، وقد تعرض ابن سيدة في معجمه المخصص للألوان الثلاثة: الأبيض والأسود والأحمر، كما تعرض النمرى في كتابه «الملمع» للألوان الخمسة الرئيسة وهي الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأخضر، ثم كان رده الألوان لواحد من هذه الخمسة، كما أن ابن حزم في رسالة الألوان تكلم عن الألوان باستفاضة، وإن كان قد مال لأسباب خاصة إلى «الشقرة»، فقد قال: «... وعني أخبرك أنني أحببت في صباي جارية لي شقراء الشعر، فما استحسنت من ذلك الوقت سوداء الشعر، ولو أنه على الشمس، أو على صورة الحسن نفسه، وإني لأجد هذا في أصل تركيبي من ذلك الوقت، لا تؤايني نفسي على سواء، ولا تحب غيره البتة، وهذا المعارض بعينه عرض لأبي رضي الله عنه^(١)».

(٢)

وابتداء فالشمس قد غلبت على الشعر الجاهلي، فمساحتها فيه أكثر من مساحة القمر على حد ما نعرف من شعر المعلقات، ومن شعر كثير من الشعراء.

ويبدو أن للشمس الحظ الأوفى عند العرب، ومن آيات ذلك كثرة الأسماء التي تشير إلى الشمس مثل عبد شمس، امرئء الشمس، وعبدالشارق، وتلبية بعض القبائل للشمس^(٢).

وحين جاء الإسلام رأينا أشياء كثيرة تسبح في النور، وبخاصة في القرآن، ففيه نعرف أن الله نور: الله نور السموات والأرض. سورة النور: ٣٥، والرسول نور: يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً، وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً. الأحزاب: ٤٥، ٤٦ والإسلام نور: وكذلك أوحينا إليك روحاً من أمرنا، ما كنت تدري ما الكتاب ولا الإيمان ولكن جعلناه نوراً. الشورى: ٥٢، كما أننا نعرف به المواقيت: أقم الصلاة لدلوك الشمس إلى غسق الليل وقرآن الفجر إن قرآن الفجر كان مشهوداً. الإسراء: ٧٨، وما أكثر ما أقسم الله بالنور، ولنتأمل أسماء السور الآتية: النور، النجم، القمر، البروج، الشمس، الضحى، العصر، ومثل هذا نراه في الأحاديث المروية عن رسول الله^(٣)، بل إنه يروى أن الرسول تدخل في قصيدة كعب بن زهير، حين جعل كلمة الله، مكان كلمة المند، فالشاعر قال وهو يلقي قصيدته في أول الأمر:

إن الرسول لسيف يستضاء به مهنّد من سيوف الهند مسلول

ومن ثم كان التركيز على الله، وعلى الضياء^(٤)، على نحو ما نعرف من القرآن: هو الذي جعل الشمس ضياءً والقمر نوراً. يونس: ٥، وقد تنبه القرطبي لظاهرة النور وضيائها، فقال في تفسير «كُنْ فَيَكُونُ» الكاف من الكينونة، والنون من النور، وما أكثر المحدثين الذين قالوا: إن الضوء مفتاح لفهم الكون.

(٣)

ثم كانت ظاهرة القول «بالنور المحمدي»، فهناك من يرى أن نوره كان موجوداً قبل خلقه البشري، اعتياداً على الحديث الذي يقول: كنت نبياً وآدم بين الطين والماء^(٥) وهناك رواية لأبي هريرة تقول: «حين سئل النبي متى جاءته النبوة قال: وآدم بين الروح والجسد»^(٦)، ثم تتحدد النظرية بالقول إن في النبي جوهرًا نورانيًا قائمًا به قياماً حقيقياً واقعياً، وضع أول ما وضع في جهة آدم^(٧)، وتفصيل ذلك القول بأن الله أذن لملائكته أن يأتوا بقبضة تراب من أركان الأرض الأربعة، ثم أمر جبريل أن يحضر إليه «القبضة البيضاء» ليخلق محمداً، وكان أن جيء بالقبضة البيضاء، فعبجت بآء التنسيم، ورعرت حتى صارت الدرة البيضاء، ثم غمست في كل أنهار الجنة، فلما أخرجت نظر إليها الله، فانتفضت فقطر منها مائة ألف قطرة، وأربعة وعشرون ألف قطرة، فكان من كل قطرة نبي^(٨).

وفي الفتوحات المكية نجد وقفة لها دلالة في هذا^(٩).

ثم يرى أن من كرامة محمد أن جعل من أتباعه رسلاً وإن لم يرسلوا، وهم على طبقات كثيرة، وأحوال مختلفة، منهم: «الأنطاب» ولا يكون منهم في الزمان إلا واحد، وهو الغوث أيضاً، ومنهم «الأئمة»، ولا يزيدون في كل زمان على اثنين لثالث لهما، ومنهم «الأوتاد»، وقد يعبر عنهم بالجال، ومنهم «الإبدال»،

عالم الفكر

وهم سبعة، ومنهم «النقباء»، ومنهم اثنا عشر، ومنهم «النجباء»، ومنهم «الحواريون»، ومنهم «الرجيون»، ومنهم «الخنث»^(١٠).

وإبن سبعين ينظر للنبي على أنه نور استناداً إلى قوله صلى الله عليه وسلم: اللهم اجعل لي نوراً في قلبي، ونوراً في جسمي، ونوراً في شعري... وتتبع جوارحه كلها^(١١).

وأخيراً فقد انتهى المطاف بالسهروردي^(١٢) وهو القائل «بالحكماء المتألهين»، وهم أهل العرفان أو الفلسفة الإشراقية، وبأن الوحي لم ينقطع^(١٣)، ولا أحد ينسى دوره في الكلام عن رمز النور، فقد وصل إلى آفاق عليا في هذا المجال، وركز على أن «إخوان التجريد» تشرف عليهم أنوار، وأن هذه الأنوار لها أصناف تصل إلى ثلاثة عشر صنفاً^(١٤).

وقد تتحول الأنوار إلى ألوان كما يقرر الشيخ نجم الدين الكبري، في فوائح الجبال وفوائح الجلال^(١٥)، من كل هذا نرى أن الأنوار في الحقيقة أنوار بصائر لا بصر، وأن الألوان المنطلقة منها السنة تنطلق بالحق للمتصوف^(١٦)، وبالتالي للشاعر في حالات الاستغراق مما يجعلنا نحس في شعره بالنور المترجج، أو الثابت، أو المتوهج،... إلخ، كما نحس في أسلوبه الموسيقي الأثرية، والبريق في الإيقاع، والشرر في القافية، والانسجام أو التشظي في الجمل، ناهيك عن الحروف، والتظليل، والتوريق، والقرار والجواب...

(٤)

وقد اهتم الشيعة بهذه الفكرة وأكدها، وركزوا عليها، وبخاصة رواية المسعودي في مروج الذهب ومعادن الجوهر، ثم تضيف الرواية على لسان جعفر الصادق و«انتقل النور إلى غرائزنا ولمع في أيمتنا، فنحن أنوار السماء وأنوار الأرض»^(١٧).

وقد روي عن الإمام محمد الباقر - الإمام الشيعي الخامس - أنه قال في تفسير آية النور «المشكاة فيها مصباح» - يعني نور العلم في صدر النبي - «المصباح في زجاجة» - يعني بالزجاجة صدر علي - بمعنى علم النبي علياً علماً يوقد من شجرة مباركة هي نور العلم، ومن ذلك تأويلهم لقوله تعالى «قد جاءكم من الله نور وكتاب مبين»^(١٨).

ففي القلوب الأنوار على ما قسمه الله في الأزل^(١٩).

وهناك من يقول: إن محمداً هو نفس الأنبياء السابقين، استناداً إلى حديث أورده ابن سعد عن عكرمة عن ابن عباس: هذا تفسير لقوله تعالى «وتقلب في الساجدين»، فالذي يُعَثُّ للناس نبي واحد، عصراً بعد عصر، حتى ظهر في صورة محمد.

(٥)

كثر الكلام في القرنين الأول والثاني الهجريين عن القضاء والقدر، والتشبيه والتجسيم، والتصريح بالأجزاء، بالإضافة إلى التأويل الظاهري والباطني لكثير من آيات القرآن الكريم، ومعنى هذا أن ما كان في القرنين الأول والثاني كان تمهيداً للفلسفة الإشراقية التي امتزج فيها التصوف والفلسفة، ويبدو أن هذه

عالم الفكر

الفلسفة كانت محاولة لنقص الإسلام السني، وكانت في الوقت نفسه اقتراباً من التيار المادي، وكل هذا وجدناه عند إخوان الصفا، والغاربي، وابن سينا، والسهوردي، وابن مَسْرَه، والحلاج، بالإضافة إلى ابن عربي الذي كان أكبر ممثل لها في الأندلس، وابن سبعين الصقلي، وقطب الدين الشهرزوري ونصير الدين الطوسي وقد كانت للإشراقية مراحل تتمثل في الآتي:

١ - مرحلة العبادة.

٢ - مرحلة الزهد.

٣ - مرحلة التصوف. . . مع ملاحظة أن ابن سينا يفضل مرحلة التصوف على الزهد والعبادة. (٢٠)

والإشراق أساساً اسم يعني السنا والبهاء، وإشراق الشمس عند طلوعها، وينطلق من اعتبار النور المبدأ الخالص والجذري للوجود، ومن هذا المبدأ تصدر سلسلة من الأنوار، تؤلف في مجموعها الموجودات الكونية، سواء منها النورية أو الظلمانية، ويذهب البعض إلى أنها كانت في الأساس مخططةً شعوبياً ضم مجموعة من الحاقدين على الإسلام من مجوس ويهود وزنادقة، وقد أخذوا العهد على التلاميذ كما كان يفعل إخوان الصفا، وأوصوا بعدم إذاعة أسرار الحكمة الإشراقية، وأن يضنوا بها على الجهلة وعلى المبتدئين، ومن لم يرزق الفطنة الوقادة، والمدرية المعتادة^(٢١).

وقد اصطلح فلاسفة الإشراق - وبخاصة ابن سينا -^(٢٢) على تسمية الاستغراق في الذات الإلهية - مع تجرد النفس حتى تدرك ذاتها - بالفناء، وقال السهوردي بالتجلي النوري^(٢٣).

كما يقول إخوان الصفا: الله هو المعشوق الأول، والفلك إنما يدور شوقاً إليه^(٢٤) وهذا المذهب يبدو مركباً من عناصر متباينة معقدة فهو يقوم بالانتقال من رتبة العقل إلى رتبة الروح، ويقول بالسلسل التاريفي بدءاً من آدم للأنبياء والفلاسفة، فهناك «الشجرة الإلهية» على حد تعبير السهوردي، وهناك القول بأن وجود الأشياء مسبوق بالماهية العليا، وهذه الماهية هي ما يعني «النور القاهر» الذي لا يمكن إثباته بالبرهان العقلي إلا لهؤلاء الذين انسلكوا عن هياكل أبدانهم مثل أفلاطون وهرمس.

وهذا النور هو الذي يولد «الحفرة الساطعة» ويمائل التجلي لموسى حين نُودي من شاطيء الواد الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة^(٢٥)، ليتلقى من ربه حديثاً سرياً، وهو الذي يقابل الآئق الوارد في القرآن^(٢٦)، فالنور ما هو بذاته حاضر لذاته، أي ظاهر بنفسه لنفسه، ولا يحتاج أن يدرك ذاته بشيء زائد عنها، ومن الطبيعي أن يتولد عن إشعاع النور الأول ينابيع لا نهائية، ولقد كانت خطيئة إبليس في تجنبه النور معتقداً أنه يرى نور نفسه^(٢٧).

فالنور كلمة الله، على حد ما جاء في رسالة أصوات أجنحة جبرائيل للسهوردي: لله كلمات كبرى هي الأنوار الصادرة عن نوره، وجبرائيل آخرها، ونداء المؤذن - يركي القلب بالصلاة - هو الباب الذي يدخل منه النور الشغشعاني، ومنه يتصل المؤمن بالحضرة الإلهية، ولهذا يقول الحلاج:

لأنوار نور النور في الخلق أنوارٌ وللمسرِّ في السرِّ المسرِّين أمرارٌ

فالإشراقية تجمع بين الفلسفة والتصوف، وقد شبه صدر الدين الشيرازي الفرق بين العلمين الاستدلالي والإشراقي، بالذي يعلم الخلاوة بالوصف، والذي يعرفها بالدوق، فالثاني أقوى وأحكم وهو الإشراقي، وقد شبه الإشراقيون الوجود بالنور الذي تختلف مراتبه في الشدة والضعف، فشتان عندهم بين نور الشمس ونور الشمعة^(٢٨).

والملاحظ أن الإشراقية قد اتصلت بالتشيع وتفاعلت معه، وكان أن تفرعت عن المدرسة الإشراقية الطريقة «النوريخشية» ومنها نعرف أن معرفتنا الحسية والعقلية مرتبطة بالأنوار العليا، وعلى رأسها نور الأنوار، بحيث تتم المعرفة بحضور إشراقي، فكان حواسنا وقوانا ما هي إلا «قوابل» لتلقي الإشراق من أعلى، أو بمعنى آخر ما هي إلا «هايكال» لظهور أثر الأنوار الإلهية في علمنا، وعلى كل فالإشراقيون لا ينتظم أمرهم دون «سوانح نورية»، فإذا أردنا مثلاً فإنه يظهر في القول: إن القمر عاشق أبداً للشمس، وإن الشمس تحرق كيانه - الذي هو بطبعه ظلمة - فإذا نظر العاشق المسكين إلى نفسه، لا يبصر شيئاً إلا وجده مملوءاً بهذا النور، وهنا يصبح: أنا الشمس.

فإذا أردنا مثلاً آخر نجدّه عند ابن الفارض الذي يقول:

شربنا على ذكر الحبيب مُدَامَةً سَكِرْنَا بها من قبل أن يُخْلَقَ الكرمُ .
لها البدرُ كأسٌ، وهي شمسٌ يديرها هلال . . . وكُم يبدو إذا مَرَجَتْ نجم

فالشمس التي يشبه بها مدامة الحب السرية هذه هي ذات الإله الأُخدية، وأما تغير كأس هذه المدامة التي هي بدر الذات المحمدية، وأن الهلال الذي كان يدير الكأس في حلقة الضيوف هو «علي»، الذي هو بالنسبة إلى محمد كنسبة الهلال إلى البدر، ويصب «علي» نور الحقيقة على أقطاب الصوفية الذين هم ضيوف المائدة الربانية المشار إليها بالنجوم رمزاً^(٢٩)، فهناك تناظر بين «قائم القيامة» عند الشيعة وبين القطب عند الصوفية، مع ميل الشيعة للتجسيم والتشبيه، وتركيز الصوفية على ظاهرة «التجلي».

(٦)

كان من الطبيعي أن تقابل الكثير من آراء الإشراقيين بالرّفُض، فقد تصدى لهم أهل السنة في أكثر من قضية، وقد كان في مقدمة أهل السنة «ابن تيمية»، فقد رد على الذين يقولون: إن النبي عليه الصلاة والسلام كان موجوداً من الأزل دون غيره من الأنبياء، وكذلك ما يسمى خاتم الأنبياء، فقد قال فيها قال: هذا كذب واضح مخالف لإجماع أئمة الدين، وإن كان هذا يقوله طائفة من أهل الضلال والإلحاد، فإن الله عَلِمَ الأشياءَ وقدرها قبل أن يُكَوِّنَهَا، ولا تكون موجودة بحقائقها إلا حين توجد، ولا فرق في ذلك بين الأنبياء وغيرهم^(٣٠)، كما أنه رفض قولهم بأن المتصوف متى بلغ درجة الاتحاد فإنه يقوم بالأعمال الخارقة، لأن هذا يهدم فكرة تميز الرسل بالمعجزات، وعلى حد تعبيره: هذه الأفكار من جنس الطامات لأن حال البقاء أكمل من الغناء، وهذا حال الأنبياء والمرسلين، والملائكة المقربين، فلو كانت تلك الحال أكمل لكان من لم يرسل أكمل من الرسل^(٣١).

كما أن هناك من كفر «المنانية» لقولها: إن النور والظلمة قديمان مازالا، ومن كفر «الديصانية» لإثباتها عالمين قديمين: عالم في العلو، وعالم في السفلى غير علمنا هذا^(٣٢)، هذا إلى جانب وجود أثرين هامين في هذه المسيرة وهما: الأفلاطونية المحدثة، أو بعارة أخرى مذهب «أفلوطين» وأتباعه، بالإضافة إلى تأثير الزرادشتية، وفلسفة النور على وجه الخصوص في الفارسية القديمة.

(٧)

ظل اقتران الفلسفة بالتصوف فترة كبيرة، ولكن شيئاً فشيئاً غابت الفلسفة عن التصوف (٣٣)، وكان ازدهار لمرحلة وجود «الْقُطْب» في العالم العربي الإسلامي، وفي القرن الثامن عشر انتقل المذهب الإشراقي إلى فرنسا عن طريق المحافل الماسونية، التي كان لها في نهاية القرن دور تصوفي أكثر مما كان لها دور سياسي، ولعل مما ساعد على هذا ضعف المسيحية في هذه الفترة، وعلى كل فقد نأ تبار يرى أن عالم الحس ليس إلا واجهة مرئية لعالم يَرى، وهذا العالم السري يمكن الكشف عنه «بالمراسلات» التي لا يستطيع قراءتها غير العارفين والمريدين، وهكذا كانت هناك رغبة في تجاوز الحس إلى عالم خفي صوفي للأشياء، وإلى البحث عن النقاء، والكشف عن المجهول، فوق العالم المشاهد واقع آخر هو الله، وهو الاقتراب من الله، وهذا الواقع الجديد يمكن «استشفافه» بالمراسلات والتداعيات السرية، ومعنى هذا ألا نرى العالم كما هو، لأنه لابد من نظرة جديدة، ومن معنى آخر يُوقظنا ويُعدنا للدهشة، كتشاحة المصور «براك» التي لم تخلق للأكل، وإنما لكشف شيء لا يرى، وبالتالي للوصول إلى العالم السري غير المنظور، فالملطوب ليس تسجيل الإحساسات النادرة، وإنما كشفها، والوصول إلى دلالتها السحرية (٣٤) . . .

وبعد فترة دخلت عملية الإشراق في طريقة الإبداع ذلك لأن عملية التفكير المبدع تمر بمراحل لابد منها، وهذه المراحل هي ما يأتي :

١ - الإعداد .

٢ - الحضانة .

٣ - الإشراق . . . يظهر فجأة بعد مرحلة الحضانة، ويسمى مرحلة الإشراق illumination أو الإلهام inspiration بمعنى إعادة تنظيم المعلومات، والتخلص من الأفكار الخاطئة، وراحة الذهن وصفاته لتخطيه مرحلتي الإعداد والحضانة، فكل هذا يؤدي إلى ظهور الأفكار الجديدة المبدعة، التي تشبه في الظهور المفاجيء عملية «الاستبصار» . . . ثم تنتهي الرحلة بعد إشراق الفكرة، أو حدوث الإلهام بمرحلة أخيرة تسمى مرحلة التحقيق، وهي تشبه عند الفنان مرحلة الصقل، وهكذا يكون الإشراق هو الومضة العضوية التلقائية التي لا يؤثر عليها بجهد إرادي مباشر، والتي تكون ذروة لمراحل تسبقها (٣٥) .

(٨)

في العصر الحديث ظهر اندثار «الإشراقية» القائمة على عناق التصوف بالفلسفة، وشيئاً فشيئاً - من واقع الحضارة العربية - تأكد «الحُدُس» قبل «الإحساس» في القصيدة، وترتب على هذا أن تكون مدركات الإشراقية مجرد مكعبات جمالية بعيداً عن الفلسفة، فكل ما جاء في هذه الفترة كان يُعتمد أكثر ما يعتمد على التجريد، والحدس، والجلال، ومخالفة الطبيعة، وفي الوقت نفسه كان التعامل مع «الكامل» على حد تعبير ابن الدباغ الذي يرى أن الإنسان السليم من الآفات يبحث الصور الحسنة، وأن الحواس التي هي رسل النفس إلى الجمال تستريح إلى رؤية الماء الصافي، والأزهار المُنققة، والأصوات السرخية، والنفحات الموزونة، حتى أن إدراك لذة من هذه الأشياء تذهب الحزن، وتُفرج القلب، وتبسط الأمل، وتسلي الحُموم، للمناسبة التي بين

عالم الفكر

النفس وبين الاعتدال والصفاء والنور، ومضادة طبعها للظلمة والكدر^(٣٦)، بالإضافة إلى ذلك اعتبار النور - ومن ورائه اللون - وحدة جمالية تقف عند تزيين الشكل والمضمون، فالصورة الإلهية مشخصة أو مشبهة، وهي على حد تعبير أبي حيان التوحيدي، «تجلت بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود»^(٣٧).

أما الصورة المحمدية فيحكمها الجلال البشري، وبعبارة أخيرة نجد أن النور مُجَرَّدٌ جَمَالِيٌّ بَشَرِيٌّ، على حد ما نعرف من البارودي الذي يقول:

ألا بأبي من كان نورا مجسداً يفيض علينا بالتعظيم رواؤه^(٣٨)

أو قول شوقي:

الحق حجتُهُ هي الغراء هيهات في خلق الصباح مرء

لا يطلبن الغاية الشعراء لو نال كنهه جلالك الكبراء

آيت به سيناء والاسراء^(٣٩)

وعلى نحو هذا جرى العقاد، والملازني، وشكري، وخليل مطران، وأبو شادي، المهنري، وأبو ماضي... إلخ، وما أكثر ما تحدث نزار قباني عن الألوان، وعن بعض مفاهيم الشيعة.

(٩)

وعلى كلِّ ففكرة النور - كالموسيقى - تتصل بفرضية التجريد في الحضارة، كما تتصل بمرتكز هام من مركبات المدرسة الانطباعية التي تعمل على تفتيت العالم بحيث يتحول إلى ضوء ولون، وبما يسمى «الشعر الميتافيزيقي» الذي يعتمد فيما يعتمد على الصراع بين الروح ومتطلبات الجسد، وإلى الرغبة العميقة في الحرية والانطلاق، والخشية من الموت والعقاب، بالإضافة إلى تهويل فكرة الشر للوصول إلى عالم مليء بالنور والخير، وإلى عالم الإنسان السريالي في الداخل، حيث يحاول الشاعر أن يجمع نقاط النور من داخله، بل وإلى ما يسمى طقوس اللغة المخيفة التي تشحن بأفكار وأحداث تفجيرها، وتجعل لها ضوءاً، وبريقاً، وإلى التجارب في عدد من الأصوات اللغوية، بالإضافة إلى القول بأن هناك ألواناً للحروف الصوتية^(٤٠)، على نحو ما فعل رامبو^(٤١)، وما فعله ابن عربي^(٤٢)، وإذا كان «الكسندر إليوت» قد ذكر أن إحساس الفنان بالنور هو في الصلب من إبداعه، وأن أي تحول أسلوب في عام في تصوير الضوء لابد أن يعكس تحولاً في الحضارة كلها، فإنه يعتبر جزءاً لا يتجزأ من المذهب الإشراقي، ولعل خير من يمثله في جانبه التصوفي حديثاً الشاعر «محمود حسن إسماعيل»، فأية قراءة لدواوينه: أغاني الكوخ، هكذا أغني، أين المفر، نار وأصفاد، قاب قوسين، لابد، بحر الحقيقة... إلخ توضح لنا قصة الشاعر مع النور، وابتداء فمن أهم محاور معجمه الشعري كلمات: النور، النار، الصلاة، الغناء، الشراب، وما يدور في فلك كل كلمة من هذه الكلمات من ألفاظ، سواء بطريق الترادف، أو الاشتقاق، أو التضاد، أو غير ذلك من العلاقات اللغوية، فمن كل هذا يصوغ الشاعر في تبتل وإخلاص صوفاًين ملامح عالمه الشعري الفريد^(٤٣). . . نلاحظ أن البطل الحقيقي في شعره هو النور، فالله عنده هو النور، «إلهي وأنت النور».

عالم الفكر

- إلهي رأيتك

إلهي وفي كل شيء رأيتك

تعاليت لم يبدُ شيء لعيني

تعاليت . . . لم يَهْتُ صوت بأذني

ولكن نوراً بقلبي يطل

ومن طيفه كل نور يهل

هو النور في كل فج يسير

هو النور

في كل قلب حياة

وفي كل وجه صلاة

وظل لنور الإله (٤٤)

والنبي عنده «نور» على نحو ما نرى في قصائد: النور المهاجر، مع النور الأعظم حيث يقول:

يا أول نور

سكب الله النور الأعظم من شفتيه

يا أول نور

كل النور تألق منه ، وجاب الكون على كفيه

يا أول نور

خفَّ إليه الروح القدس وكبر شوقاً بين يديه

يا أول نور

عطش الدنيا جُنَّ عليه ، وروى الحيرة من قدميه

والدين عنده هو الضياء

و ديني الضياء الذي تنشرين

ثم إن النور عنده هو زاد الرحلة ، وحركة السير ، وحادي التغيير، أما الهدف الأخير فلا يخرج عن كونه الامتزاج العميق بالنور، فالنور عنده هو الوسيلة وهو الغاية .

- زادك النور

وفي دربك ينبوع الشعاع

فانفذي . . . فالسر إن سررت على قيد ذراع

- قاب قوسين من النور فسيري

واهتكى كل مقام في الضمير

وانهبي غيم المدى واحترقي

في اللظى الباقي على نار ونور

مزقي كل قناع وانفذي

من حواشيه إلى الضوء الأسير

واذكري كل ظلام راسب

أنشبه فيك أغلال الدهور

ثم إنه لا ينبغي أن نتصادق مع من يسيء إلى النور وإلا نحن أنفسنا، ولا ينبغي أن نجعل النور مجرداً لأنه حركة واندفاع، ثم إنه سر بناء الحياة، والأمل الوحيد للمعرفة، وهو غاية ليست بعدها غاية، ثم إنه يقدم بعض القصائد ببعض الفقرات الثرية، فهو يقدم قصيدة: من معبد الشمس بفقرة «إطراقة مع صحوه الضياء في أطلال معبد بلقيس بأرض اليمن الخالدة»، وقصيدة: الوجه المسدود بعبارة «واستغلق عليه السر في وجه فاستجار بالله من ظلامه»، وقصيدة: النفس والخطيئة بجملة «وظلت تغني للضياء حتى فاتها الموعد»، وقصيدة: شاطئ التوبة بفقرة «وشقت بزورقها لجأ الظلام حتى دهمها الشاطئ بلا ماء ولا ضياء»، وقصيدة: صلاة الجبال بجملة «رب تمضي السنون، وليكن ما يكون، كل شيء يهون، حين ترنو إلى» ومن الملاحظ أن النور عنده يدخل في نسج العمل الفني، سواء أكانت المادة هي النور، أو الفجر، أو الشمس، أو الصفاء، أو البراءة، أو النقاء، ومن هنا نرى عنده «موزايكو» من قطع صغيرة متتابعة من النور، فهناك طريق الشمس، وصلاة الشمس، والشمس الكبرى، وازدحام النور، والزحف بالنور، والشعاع المؤمن، ويد الضحى، والأحلام المضاء، الضياء الذي يكبو، وصخب الوميض، والضوء المبحوح، والهادر، والمدمدم، والمؤرق.

وهناك النفس التي تسمع أصداء النور، والفجر الذي يغسل بالضياء ما لوثه العصاة، ويؤقد الفجر، ثم إن الفجر في الوادي رسول الأشعة، وهكذا يتحول عنده كل شيء إلى نور، على نحو ما يقول في تنسيبه:

على الأرض نور . . . وفي الأفق نور

وفي كل قلب شعاع يدور

ولحن يسبح طي الصدور

ويستغفر الله من كل ذنب

ويدعوك يا رب . . . أنت المبي

ولبيك أنت الرحيم الغفور

وقد يقترِب من فلسفة الوجود كما في قصيدة: أنا والسر.

أنا والنأي والحياة ويرر
في طوايا النفوس يخفيه برقع
كلما سله شعاعي من الليل
على مؤضع، يداريه موضع
لست في حيرة، ولا في وقوف
فمع الله نظرتي تنطلع
كلما قرّ طائر، حاصرته
فأتاها من حالك التيه يخشع
هدأة... وانطلاقة
وإذا النور على الدرب
يسنهل، ويسطع!

وإذا كان النور في الفترة الأولى من شعر الشاعر يرتبط بالنار، والوهج، والتمرد، والتخطي، بحيث نراه أحياناً «شهوة النار»، أو نجده قاسياً كأشد ما تكون القسوة كقوله:

الفجر قد داسا

بنوره أشلاء هذا القتام

فلما نرى النور في الفترة الأخيرة من شعره فرحة غامرة تبدو من خلالها الحياة، كما نراه بقاء يستعصي على الضياع والزوال.

- فأمسى بقايا شعاع على اللج ذاب

ويومي شعاع جديد الأهاب

يشق التراب

- فانتني سرّ الهوى سابح

في نور عَيْنيك فلا تسالي

- قالت: لقد غرب الشعاع

فقلت: ما غربت بشاشته وأنت بجاني

قالت: وكيف؟

فقلت: أنتِ قصيدة

بيضاء في قرح المياه الذائب

- والنورُ حبات ضحى مبثوثة الضياء

حول سجدته

- جاءت من الغار، من النور خطا «محمد»

- أوقدوا الشموع

أطفئوا الشموع

الضياء نور... والظلام نور

وأخيراً فقد أصغى شمس الضياء على قبر الإمام علي رضي الله عنه في زورة للنجف عام ١٩٦٥ فكتب هذه التريزمة، وألقاها في مهرجان الشعر بالكوفة مساء اليوم.

ونسأدى منادٍ للضياء فكبرت جفوني، وصلّت للنداء خواطري

وذوّبْتُ قلبي في رحيق من السنا وعطّرت من فجر الخلود قياثري

عرفتُ عبرَ الطهر من كل ساجد ومن كل أواب، ومن كل ذاكر

وفي وجهها صوفية... لو تكلمت لكنت حديث الطهر في كل خاطرٍ

حشدتُ عبرَ المتقين، وطهرهم وأشعلته رأد الضحى بمجامري

إنه فيما يبدو كان أسيراً لتلك النظرة التراثية التي تقول: إن كل الأشياء نورٌ مصفى، وأن كل شيء مخلوق يعكس شيئاً من الله على قدر حجمه، وهذا ينقلنا إلى ما يسمى «بالتزامن الحسي» عند الشاعر، وهو ربط عدد من المدركات الحسية بحيث تكون ناشئة عن إحساسين أو أكثر... وكثيراً ما يكون هذا في حالة ربط السمع بالبصر، وعلى كل فهو يشبه هنا الرسام «فومير» الذي كان يحب النور لذات النور، لا لما يمس هذا النور من أشياء، ولهذا جاءت رسومها كلها ريانة بالنور، فالنور ليس وسيلة للكهة الله، والنور ليس أصبغاً يشير إلى الحب لأنه الحب، ومن هنا كان هذا النوع من النور له عمق وزينٌ وثقل وحركة، وهذا ما نجده عند محمود حسن إسماعيل^(٤٥)، فالنور عنده يذكرنا بأنوار السهروردي الذي وصل بها إلى أربعة عشر صنفاً، وبخاصة هذه الأنواع التي يقول عنها: نور ثابت زمناً طويلاً، شديد القهر، يصحبه خدرٌ في الدماغ، ونور لامع في تحطّفة عظيمة يُظهر مُشاهدةً وإبصاراً، ونورٌ مبدؤه في صوّله، وعند مبدئه يتخيل الإنسان كأن شيئاً ينهدم، ونورٌ سائح يسلب النفس، ونورٌ يتخيل معه ثقل لا يكاد يطاق، ونورٌ معه قوة تحرك البدن حتى يكاد يقطع مفاصله... وقد تحملهم هذه الأنوار فيمشون على الماء والهواء، على أن الأمر لا يقف عند هذا العالم من الأسرار النورية، ذلك لأنه يوصلنا في الوقت نفسه إلى تلك المرحلة الملوّنة التي جلاها نجم الدين الكبري في «فوائح الجمال وفوائح الجلال» حين قال: وإذا شاهدت بين يديك فضاءً واسعاً رحباً شاسعاً، ومن فوقه هواء صافياً، وترى في نهاية النظر ألواناً كالخضرة والحمرة والصفرة والزرق، فاعلم أن عبورك هذا الهواء إلى تلك الألوان، علامة حياة الهمة، والهمة معناها القدرة. فشر محمود حسن إسماعيل في الفترة الأخيرة قد اقترب من هذا العالم... من كل هذا نصل إلى أن في شعره نوعاً من «السطوع» و«البريق»، ففي كل قصائده نجد أنواعاً متعددة من النور ترجع أو

تثبت ، ثم ترسل الخيوط هنا وهناك ، ولعلنا لا نذهب بعيداً إذا قلنا إنها تؤثر في أدواته الشعرية ، فما أكثر ما نجد أمواجاً غزيرة من الموسيقى الأثيرية ، وما أكثر ما نجد بريقاً في الإيقاع ، وفي القافية ، وفي فواصل الجمل ، وقد نجد في بعض الأحيان الشرر المتطائر ، والنقاء الصوفي ، ولعل الاتجاه المسمى الآن في الفن التشكيلي باسم «الكريستالية» يقرب ما أردنا أن نقوله في هذا المجال ، وبهذا نكون قد رأينا وجه الشاعر وفنه من خلال الجانب الصوفي من مذهب الإشراق ، المهم أن اللامرئي بقدرته العظيمة ، يعمل على كبت المرئي ، وإن اللغة تفتن بعنف ما يسبح في الكينونة .

(١٠)

فإذا ذهبنا في التطبيق إلى مثال ثان نجده عند محمد الفيتوري ، فكل شيء فيه كان يدفعه دفعاً إلى الهجرة من عالمه الذي يعيش فيه ، فهناك حاجز اللون ، وهناك حاجز الوطن المغلوب على أمره ، وهناك حاجز الثقافة المقصورة أساساً على الدين ، بالإضافة إلى حاجز الفقر الذي يصرخ من حوله ، وفي الوقت نفسه يعيش في عالم التصوف على النحو الذي نعرفه من أبيه «شيخ الطريقة الأسمرية الحامل وردها وأورادها»^(٤٦) وبالفعل نراه يخلق له عالماً جديداً هو عالم إفريقية المعادل للعالم الذي كان يعيش فيه . ولقد بدأ رحلته غاضباً من كل شيء ، وعلى كل شيء ، ومن هنا كان صراخه .

ولأن القدر السيد عبد يتأله

والنبوات مضله

والديانات تعلّه

.. كافر بالسما والقضاء والقدر

فقد كان في هذه الفترة أسيراً للهادية الجدلية ، ولم ينخدع بشعره لأنه سرعان ما قال في قصيدة الضعف :

ما يبدي أن أرفعك^(٤٧)

ولا بهأن أضعك

أنت أليم . .

وأنا أحمل آلامي معك

وجائع . .

ومتهجتي جوعها من جوعك

وانت عار

وأنا . . ها أنذا عار معك

يا شعبي الناته . .

ما أضيعني ، وأضيعك

.. هيهات أن يكون مبدعُ النجوم مبدعك
أما سئمت تحت أقدام الدجى مضطجعك
يا ليتني عاصفة قاصفة
كي أسمعك

وإذا كان الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الزوجية مثل المرحلة، وأن السعي وراء الحقيقة سعي مضن، قد ينتهي إلى النهاية السعيدة، وعلى حد تعبير واحد منهم: انتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم، فإذا ظفروا بنفوسهم فقد وصلوا، وكما يتحقق هذا في التجربة الصوفية، فإنه ينطبق على القصيدة، لأن الغاية منها هي الظفر بالنفس، فما يكاد «الوارد» أن يهبط حتى تسارع الذات إلى التأمل، وسرعان ما تتم عملية انسلاخ، وهذا ما رأيناه بالنسبة إلى الشاعر، لأنه سرعان ما تجاوز إفريقية إلى عالم صوفي جديد، لا يذكره بالعتامة والقتامة والضعف، ولقد كانت هذه الفترة هي الفترة التي قضاها في بيروت، فقد بدأ يتكلم عن عالم «الحلول».

ويحي .. وأنا أتلعثمُ نحوك يا مولاي
أجسد أحزاني
أتمرد فيك
هل أنت أنا؟
يدك الممدودة أم يدي الممدودة؟
صوتك أم صوتي؟
وبالغ في الاستغراق فيقول:
وكنت لا أعني
كنت أنا الثمالي والازميلي والخالقي
كنت أنا الصبوة والمعشوق والعاشق
لما سرقت السر ذات ليلة .
من جبل الآلهة الشاهق
وعدت في سجنني يا بيروت
تحدجني أقنعة الوجوه والبيوت
ورعشة طفلية لرجل مبهوت^(٤٨)

وحين تتم «اللبنة»، وتتحقق رؤياه، نراه إنساناً آخر، يحدق بلا وجه، ويرقص بلا ساق، ويسبح في عالم جديد من «الوجد».

عالم الفكر

في حضرة من أهوى
عشت بي الأشواق
خَدَقْتُ بلا وجهٍ
ورقصْتُ بلا ساق
وَزَحَمْتُ برأياتي
وطبوتُ الأفاق
عَشَقْتُ بُغْيَ عَشْقِي
وفنائِي استغراق
مملوكك لكني
سلطان العشاق^(٤٩)

وقد بدأ مرتاعاً من هذا العالم الجديد، ولكنه لا يملك إلا الاستسلام.

وها أنا وحدي في ظلامها
أضيق في ضياعي
أخاف أن تأخذني الغربةُ
من ذراعي
تأبطني ذراعي
تأبطني ذراعي!

ولكنه لم يملك إلا الاستغراق في هذا العالم حيث النساء ذوات المعاطف، والقبعات، وعقود الماس،
وأشجار الميلاد، وحيث إطلالة يسوع، وخيانة يهوذا، وماذا يفعل إلا الاستغراق في هذا العالم فيقول:

الله للشاعر والنبّي
للعاشق والمعشوق
للمخالق... الخالق في دهشته
لروعة المخلوق
الله يا بيروت للجبل
حين أضواء حجرٍ فحجرًا
ثم اشتعل

عالم الفكر

وكما أن الألوهية قد شغلته، فإن النبوة شغلته كذلك لأنه كان وحده في مقعد النظارة، يرتقب النبي والبشارة، ثم تكون له وقفة مباشرة في «يوميات حاج إلى بيت الله الحرام»، فيبدأ بذكر قوافل الحاجج المثقلة بالوجد والهيام، والمردة: عليك أفضل السلام، ثم يتكلم عن عمود الضوء المنتصب من قبة الضريح حتى قبة السماء، وعن أصوات الناس مرددة لبيك لا شريك لك، وهو لا ينسى أمته المضاعفة، المتمسكة بالحدود، والمهانة من اليهود، ثم يصرخ:

يا سيدي

تعلم أن كان لنا مجد وضعيناه

بنيته أنت، وهذمناه

لا جمر في عظامنا ولا رماد

الضعف والدلة عادة

يا سيدي

علمتنا الحب

فعلمنا غمرد الإرادة

ابك لنا

ادع لنا

ثم تكون له إلمامة بولي الله في الإسكندرية «ياقوت العرش»، فيذكر أن الدنيا لا يملكها من يملكها، وأن أغل أهلها ساداتها الفقراء، ثم يقيم موازنة بين أن تاج السلطان تفاحة، بينما تاج الصوفي يضيء على سجادة قش، ثم يقول:

صَدَّقْني يا ياقوت العرش

أن الموتى ليسوا هم

هاتيك الموتى

والراحة ليست

هاتيك الراحة

وهو في القصيدتين الأخيرتين يتبنياً بكارثة قادمة (٥٠٠)، ثم نراه في «مقاطع فلسطينية» يدين الخيانة، والرجعية، فقد رأى نجمة إسرائيل فوق المشذنة، وحوافر اليهود تدوس سقف المسجد الأقصى، وخوذات الجنود تظلل المطران، والعابد والشماس، وتركل القديس، ويغمض عينيه على تدفق الأجراس، ثم إن عطر راشيل كان في كل مكان، فالشاعر قد روع بهزيمة عام ١٩٦٧، وهو ممتلئ بالكلام، ولكن الكلام ليس مصرحاً به، ومن هنا كان لابد من الرمز والأسطورة والقناع، فيقدم المأساة في حوار بين بيدباود بشليم، وبين

البومة والطاووس، ثم ينتهي بحفار القبور، وبعتاب الدرويش لمن كان يتصدرا للمسيرة.

وبصق الدرويش في جيبته وقال:

- وحين أغلقنا عليه حَسْبُ التابوت

كان يقول الله ربي

الله حي لا يموت

. . مولاي لو أنك أبصرت جلال الله

لسارت الجبال من خلفك والمياه!

ثم يقدم ثلاثة شهود على الحيانة والقناعة، وينتهي إلى الباب المغلق، وإلى ابتسامة الأصيل، ثم ينتهي بالاعتذار.

معذرة . . . وألف معذرة

للنصب الأنيق فوق المقبرة

فالمت كان الفجر

والطريق كانت مقفلة!

وهكذا كانت هجرتان للشاعر، ثم كانت الصحوة الأليمة، والبكاء الأليم.

(11)

فإذا أردنا أن نتوسع في مجال التطبيق للإطلالة على العالم الإشراقي، فإننا سنجد أن صلاح عبد الصبور بحياته وشعره يمكن أن يكون خطوة في هذا الطريق، ذلك لأنه كان حريصاً على الدخول في عالمي الفلسفة والتصوف، فقد شغل وهو في مستهل عمره بفكرة الإله، ومع أن الدكتور لويس عوض يراه شاعراً ميتافيزيقياً، إلا أنه يؤكد أنه اهتم بفكرة الله قبل أن يعرف كلمة الميتافيزيقيا، كمادة الأطفال حين ينشغلون في مستهل العمر بمشكلة الموت والحياة، ويتعدد الأديان، وبأحاديث الجنة والنار، والحلال والحرام، وفكرة الله لا يمكن الإفلات منها قط، ولعل هذا ما عناه كير كجارد حين قال: إن الوجود البشري في جوهره عذاب ديني، وهو نفسه يلقي أكثر من ضوء على هذا العالم فيقول: كنت في صباي الأول متديناً أعشق الدين، حتى أنني أذكر ذات مرة أنني أخذت أصلي ليلة كاملة، طمعاً في أن أصل إلى المرتبة التي تحدث عنها بعض الصالحين، حين تخلق قلوبهم من كل شيء إلا ذكر الله، بدأت صلاتي كما يبدأها المصلي عادة، وذهني مشتغل بمسائل الحياة المختلفة، أتمتم بالآيات، ثم جاهدت كي أخلي نفسي من كل فكرة عدا فكرة الله، ومازلت أصلي حتى كدت أن أنالهك إعياء، ودفع بي الإعياء والتركيز إلى حالة من الوجد حتى أنني زعمت لنفسي ساعتها أنني رأيت الله، وأذكر أن بعض أهلي أذكروني حتى لا يصيبني الجنون^(٥١)، لقد كان في هذه الفترة في الرابعة عشرة، ثم يضيف أنه كان دائم الركوع والسجود على حصير قديم، وأنه كان يدخل صلاته، وهو مستحضر قصة الرجل الصالح الذي حين كان يصلي لدغته ثعبان، ولكنه لم يتحرك حتى أتم صلاته، وأنه

عالم الفكر

اجتهد للوصول إلى تلك المنزلة العليا، وأنه مازال في ركوع وسجود، حتى رأى نفسه تصفو ركعة بعد ركعة، وروحه تشف تسليماً بعد تسليم، ثم يقول: ثم أقوم من إحدى سجدي، فإذا بي أرى أمامي هالة من نور، فيكاد أن يُغشى عليّ لهعاً وفرعاً، أذكر - وقد كنت في ذلك الوقت قارئاً لبعض القرآن - قوله «وتخّر موسى صعقاً»^(٥٢)، ومع أنه خرج من هذه التجربة غاضباً، ومنكراً أشد الإنكار، ذلك لأنه تعرف بعد ذلك على بسائط الدارونية بتلخيص سلامة موسى، وحين عرف من نيتشة صيحته المُرعبة «إن الله قد مات» وهكذا انتهى إلى الطرف الآخر من الموضوع، بل وأصبح يتزين بالإنكار، ويجمعُ القرائن على هذا الإنكار من كل الفلسفات والأفكار التي كان يجمعها كما يجمع المتهم أدلة الاتهام، ولقد كان ثمرة هذا كله ديوانه الأول: الناس في بلادي، حيث نجد فيه قصة قرية ريفية تعيش تحت طغيان «فكرة الله»^(٥٣)، وبعد ذلك رأيناه يقترب برفق من عاله القديم في أغنية إلى الله، ولكن هذا الرفق لم يكن مشوباً بالتقوى، وإنما كان مزيجاً من العتاب، والتساؤل، والمخاطبة من غير إجلال.

يا ربنا العظيم، يا معذبي

يا ناسج الأحلام في العيون

يا زارع اليقين والظنون

يا مرسل الآلام والأفراح والشجون

اخترت لي،

لشد ما أوجعتني

ألم أخلص بعد،

أم ترى نسيتني؟

الويل لي، نسيتني

نسيتني

نسيتني^(٥٤)

ذلك لأنه كان في مرحلة الانتقال من عبادة «المجتمع» إلى الاهتداء إلى عالم الإنسان، ومن ثم نراه يقول:

وهل يرضيك أن أدعوك يا صبيغي لماندي

فلا تلقى سوى حيفة

تعالى الله أنت متخنتنا هذا العذاب وهذه الآلام

لأنك حينما أبصرتنا لم تحل في عينيكي

ويقول:

لا، ليس غير «أنت» من يعيدني للفراس القديم^(٥٥)

عالم الفكر

والإله الذي نعرفه له طابع إسلامي إلى حد ما، وقد ينساق وراء سيرة المسيح كما في قصيدة «أغنية للشتاء»^(٥٦) وكما في قصيدة حكاية قديمة^(٥٧)

كان له أصحاب

صاهدوه في مساء حزنه

ألا يسلموه للجنود

أو ينكروه عندما

يطلبه السلطان

فواحد أسلمه لقاء حفنة من النقود

ثم انتحر

وأخر أنكره ثلاثة قبل انبلاج الفجر

وبعد أن مات اطمأنت شفتاه

ثم مشى مُكرِّراً مفاخراً بأنه رآه

وباسمه صار مباركاً مُعَمِّداً

وفي مذكرات الملك عجيب بن الخطيب التي تبدأ بقوله :

لم آخذ الملك بحد السيف ، بل ورثته

عن جدي السابع والعشرين (إن كان الزنا لم يتخلل في جذورنا)

يرى د . لويس عوض أن الجد الأعلى الذي يتحدث عنه صلاح عبدالصبور ليس إلا الله الذي أورد
بَشْطَة الأرض، وهذه الملكة ليست إلا «الهيوبي» أو «الطبيعة» أو «عذراء الكون»^(٥٨) . . . أما موقفه من الرسول
الذي يقول :

دَثْرِينِي . . دَثْرِينِي

زَمَلِينِي . . زَمَلِينِي

وخذيني بين نهديك ، وضميني ، فلا يجد

الصوت الإلهي طريقاً لصباحي أوغيبوني

فهو يجعله في مقابل آدم العصري الذي عصى الأوامر الإلهية ، فيكون الحكم الحاسم «أخرج منها فإنك
رجيم»^(٥٩) وحين يتعرض لهجرة الرسول في قصيدة «الخروج» التي تبدأ بقوله :

اخرج من مدينتي ، من مؤطني القديم

مطرحة أنقال عيشي الأليم

اخرج كاليتيم

لم أتحير واحدا من الصحاب

لكي يفديني بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أهادر في الفراش ، صاحبي بضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى «أنا القديم» (٦٠)

فهو هنا يجعل للفصيدة مستويين ، مستوى مباشر هو التجربة الشخصية ، ومستوى آخر هو توثق الإنسان للتححرر ، والحياة في مدينة النور (٦١) .

مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة

مدينة الرؤى التي تشرب ضوءاً

مدينة الرؤى التي تمنح ضوءاً

وقد كان بالسع الإجاب بقول الرسول عليه الصلاة والسلام (٦٢) : إني أرى ما لا ترون ، وأسمع ما لا تسمعون ، والله لو علمتم ما أعلم لضحكتم قليلاً ، ولبكيتم كثيراً ، ولما تلذذتم بالنساء على الفراش ، وخرجتم إلى الصعدات تجأرون إلى الله ، والله لوددت أني شجرة تعضد ، والله لوددت أني شجرة تُعضد . . وبعد جولة في الفلسفات والمواقف ، وبخاصة الفلسفة المادية التي كان قد اقترَب منها اقتراباً شديداً ، وبخاصة بعد التخرج من الجامعة عام ١٩٥١ ، نراه يصبح في سلام مع الله - على حد تعبيره - ويؤمن بأن كل إضافة إلى خبرة الإنسانية أو ذكائها أو حساسيتها هي خطوة نحو الكمال ، أو هي خطوة نحو الله ، كما يؤمن أن غاية الوجود هي تغلب الخير على الشر من خلال الصراع الطويل المرير ، لكي يعود إلى براءته (٦٣) ، وقد كان هذا مدخلاً طبيعياً للإطالة على عالم التصوف ، وبخاصة حين أدرك أن علاقة الشاعر بالشعر كعلاقة الصوفي المحب بمحبوبه ، وأن الرحلة الحقيقية هي رحلة الشاعر إلى المعنى ، وليس رحلة المعنى إلى الشاعر ، لهذا كان من الضروري أن ينبثق الحياة من نفسه ، وأن يتجرد للشعر كتجرد الحاج .

خرجت لك

على أواني تحملك

ومثلما ولدت - عَبَرْتُ سَمَلَةَ الاحرام - قد خرجت لك

أسائل الزواد

عن أرضيك الغريبة الرهيبة الأسرار

ولنتأمل قوله في قصيدة الخروج

إن عذاب رحلتي طهارتي

والموت في الصحراء بعني القديم^(٦٤)

وهو يربط بين النبي والشاعر والفيلسوف ، لأن في كل واحد قيس من الشعر، وما أكثر ما نراه يربط بين المسيح وبينه^(٦٥)، وفي قصيدة الخروج نراه يوازي بين محمد وبينه^(٦٦)، ومن هنا نراه في هذه الفترة قارفاً للمع السراج الطوسي، وللمرسالة القشيرية للقشيري، ورابطاً بين «الحاظة» وبين «الوارد» الذي هو أدق في التعبير من «الحُدُس»، والذي يتبعه «الفعل» كما قال الصوفيون وعمل حد تعبيريهم «التلوين والتمكين»، ولكي يستقيم المصطلح الصوفي في تفسير الفن يجب أن نقرأ عبارة القشيري كالآتي «... فها دام العبد في الطريق فهو صاحب التلوين، لأنه يرتقي من حال إلى حال، وينتقل من وصف إلى وصف، ويخرج من مَرَحَلٍ (مكان الرحيل) ويحصل في مَرَجٍ (عمل الربيع والرعي) فإذا وصل غَمَحَن، وأنشدوا.

ما زلت أنزلُ من وداك منزلًا تتَحَبَّر الألبابُ دون وصوله

وصاحب التلوين أبدا في الزيادة، وصاحب التمكن وصل ثم اتصل، وأما أنه اتصل، أنه بالكلية بطل^(٦٧)، وأخيراً يلخص الفكرة بالحديث بين نفسه وبين الحلاج الذي جرجر من زهوه إلى حفته، لأنه باح بعلاقته الحميمة بالله، فقد كان هو الآخر مزدهجاً بالأسئلة، وكان يسأل نفسه نفس السؤال الذي سألته الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟ فليس الحلاج عنده صواباً فقط، لأنه شاعر كذلك «... والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفاته وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة»^(٦٨)، المهم أنه انشغل بثلاثة محاور هي الصدق مع النفس، والحرية، والعدالة، وقد اعتبر هذا سقطته على نحو ما فعل «الحلاج» في سقطته في مشهد البوح حتى تكلم عن علاقته الحميمة مع الله، ومع أن باعته كان الزهوبيا نال، إلا أنه ارتكب السقطة التي أباحت دمه، بل وأباح لله دمه حين أفشى سر الصبغة، فكان أن سقطت مروءته أمام الله^(٦٩)، وخير ما يدل على هذا قوله مرتدياً قناع الحلاج.

رعاك الله يا ولدي، لماذا تستثير شجاي

وتجعلني أبوح بسر ما أعطى

ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين

هو النجوى التي إن أعلنت سقطت مروءتنا

لأننا حينما جاء لنا المحبوب بالوصل نتغصنا

دخلنا السر، أطمعنا وأشر بنا

وراقصنا، وأرقصنا، وغُيِّننا وغُيِّننا

وكوشفنا، وكاشفنا، وعُوهدنا وعاهدنا

فلما أقبل الصبح نفرقنا

تعاهدنا بأن أكنتم حتى أنطوي في القبر

وهكذا كان عصره منشغلاً عن محاوره الثلاثة، وما كان الشاعر يحب ذلك، لهذا رأيناه يثن، ويستثت في مرحلة الأنين، ولهذا لم يُخَفِّ فرحه وهو يقول: كانت مسرحيتي مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقياً لاتشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة.

(١٢)

.. وهكذا يكون قد اقترب من معادلة الإشراق حين دخل عالم الفلسفة - وبخاصة عالم ماركس، وسارتر، وكامي، وبيكيت - وحين اقترب من القرآن والإنجيل، وانتهى إلى عالم التصوف، حين تعرف بصفة خاصة على السراج الطوسي المعروف بطاويس الفقراء^(٧٠)، وعلى أبي القاسم عبدالكريم القشيري صاحب الرسالة القشيرية^(٧١) وعلى أبي علي الدقاق، وعمره المكي، وسهل التستري، ومن ثم كانت وقفته المشرفة عند الحسين بن منصور الحلاج، وكانت لولولة مسرحياته مأساة الحلاج^(٧٢)، بالإضافة إلى إطلالته على نظرية «الفناء في التصوف» التي أنشأها أبو زيد البساطي ت ٢٦٥، واعتنقها من بعده الحلاج ت ٣٠٩ (٧٣).

(١٣)

من كل هذا نرى أن هذا الاتجاه الذي زواج بين التصوف والفلسفة، بدا مشبوهاً عند البعض، وبخاصة حين كان يقتصر على «المُطَلَّقات»، وحين كان يعتصم بما يسمى «خرقة الصوفية»، ولكن شيئاً فشيئاً نرى أن الفلسفة قد اقتحمت هذا العالم بعنف، وكان أن عمقته، واقتربت اقتراباً حميماً من الإنسان وهوومه - حتى ولو كان هذا الاقتراب عن طريق الإسقاط - فقد قدم لنا هذا عالماً متوشحاً بغلالة صوفية مرهفة ومعاصرة، وفي الوقت نفسه معبرة عن هموم الإنسانية في كل عصر، فالمجاهدة الروحية موجودة دائماً وأبداً، والصوفي والشاعر متداخلان في حالات لا تنتهي من التناغم والأنساق، والإشراق مع النفس ومع الحياة، مع ملاحظة تأكيد المطلق على حساب الإنسان، واللامرئي على المرئي!

وأخيراً فنكتفي بالحديث عن الشعراء الذين أدخلناهم في الدائرة الإشراقية، والتي لن تكتمل إلا بالحديث عن الشعراء الذين لهم دور في هذا الجانب، وفي مقدمتهم الشاعر «أدونيس» الذي يرى أن الشعر تجاوز للظاهر، ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله، فالشعر عنده كشف ورؤيا، واللغة عنده نوع من السحر، ونوع من الإشارة^(٧٤)... ولعل لنا عودة.

الهوامش

- (١) طوق الحرامنة: تحقيق حسن الصيرفي: ٢٨ ط، القاهرة.
- (٢) الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصانع. ط العراق، ص ٥٦.
- (٣) منها المؤمن ينظر بنور الله، انظر الرعاية للمحاسبي، تحقيق د. عبدالحليم محمود، ص ١٩ ط. دار المعارف.
- (٤) دراسات في النص الشعري - عصر صدر الإسلام وبنو أمية، د. عبده بدوي، ص ٤٤ ط. ذات السلاسل.
- (٥) قال الترمذي في سننه: حديث حسن صحيح غرب ٢/ ٢٧٢.
- (٦) طبقات ابن سعد. القسم الأول ١/ ٩٦ ط ١.
- (٧) التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، د. عبد الرحمن بدوي ٢٣٨.
- (٨) نفسه ٢٢٩، وفي النص فكان من كل قطرة نبيأ، فكل الأنبياء من نوره خلقوا.
- (٩) عي الدين بن عربي، السفر ١٢، تحقيق د. عثمان يحيى، مراجعة د. إبراهيم مذكور، ص ٣٠٠ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب وتأمل قوله في معراج الرسول:
- سرى في النور حتى كان أدنى من القوسين في ظلي ظليل
- (١٠) نفسه ٢٧١ وما بعدها.
- (١١) ابن سبعين، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، المقدمة، ص ١١، ١٢.
- (١٢) مقامات السهروردي - المقدمة.
- (١٣) دراسات في الفلسفة الإسلامية. د. محمود قاسم، ط ٤، ص ٢٥ ط. معهد الدراسات العربية. القاهرة، والسهروردي مؤسس المدرسة الإشراقية في التصوف، والرأي عندها أن الله نور الأنوار، ومصدر جميع الموجودات، بمعنى أن العالم قد صدر عن إشراق الله وقيضه، وبني تجرؤت النفس عن علائق البدن وشهوته يتيسر لها الاتحاد بالله، والاتصال بنور الأنوار، وعندئذ يتكشف لها الغيب في بقعة أو مقام - الصراع بين الدين والفلسفة، د. توفيق الطويل، ط ٣، ص ١٥٠. دار النهضة المصرية.
- (١٤) حكمة الإشراق للسهروردي، ص ٢٥٢ وما بعدها.
- (١٥) تحقيق المنشق فرنيز ماير أستاذ الدراسات الإسلامية بجامعة بازل بسويسرا ص ٧، ٦.
- (١٦) المغول والامغول، د. زكي نجيب محمود، ص ٣٩٦ ط دار الشروق. القاهرة.
- (١٧) مرجع الذهب ومعدن الجواهر، تحقيق يوسف أسعد داغر ٣٢٧، ٣٢٨. الأمانة: أول الأمر ط: بيروت.
- (١٨) المائدة: الآية: ١٥.
- (١٩) خمس رسائل إسماعيلية خمسة من الدعاة الإسماعيليين، تحقيق عارف ثامر، ص ١٢٦، عنوان العوارف. عبد القاهر بن عبد الله السهروردي، ص ١٤-١٧، هناك بعض الشيعة الذين يؤمن أن التورخ خلق في رمضان.
- (٢٠) دراسات في الفلسفة الإسلامية، د. محمود قاسم، ط ٤، ص ٢١٧.
- (٢١) أصول الفلسفة الإشراقية، د. محمود علي أبو ريان، ص ٢٣ وما بعدها.
- (٢٢) في مرحلته الإشراقية المتأخرة فقط.
- (٢٣) هيال نور السهروردي، ص ١٦، ٣٨، ٣٩، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي.
- (٢٤) من السهروردي إلى الشاذلي، د. موسى الموسوي، ص ١٤٨.
- (٢٥) فلما أتاه نودي من شاطئ الواد الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة أن يا موسى إني أنا الله رب العالمين « القصص: آية ٣٠.
- (٢٦) «الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار « التور: آية ٣٥.
- (٢٧) دراسات في الفلسفة الإسلامية، ص ٢١٩، ٢٢٠، د. محمود قاسم.
- (٢٨) بلقر محمد باقر الاسترادي ت ١٠٤١ هـ أن الغوامض العلمية انكشفت عل قلبه بعناية زانية، ويعتبر هذا الانكشاف فيضاً ملكوتياً اختص به.
- (٢٩) الغزالي: البارون كارادوفو، ترجمة عادل زعير.
- ومن أقوال ابن الفارض:
- إذا ما أزلت السر لم تر غيري ولم يبق بالأشكال إشكال رية
- وحققت عند الكشف أن بنوه اعتدلت لي أفعاله... بالجدنة... .
- (٣٠) حقيقة مذهب الاتحاديين، ص ١٢٦-١٢٧.
- (٣١) نفسه، ص ٢٢٤.
- (٣٢) ابن الروندي، تحقيق د. عبد الأمير الأحمس، ص ١٣٣.
- (٣٣) كان وراء ذلك محنة الفلاسفة مثل عنتابن رشد، ومنشور الخليفة المنصور بتهريم الاشتغال بالفلسفة، وحرقت كتبه وفتوى ابن الصلاح

عالم الفكر

- بتحريم الفلسفة والمنطق، بالإضافة إلى عداؤه علماء كبار مثل: الغزالي وابن تيمية وابن القيم الجوزية - الصراع بين الدين والفلسفة، د. توفيق الطويل، ص ١٢٩ - ١٣٢، ط ٣، دار النهضة المصرية.
- (٣٤) الاتجاهات الأدبية الحديثة، ر. م. البيريس، ترجمة جورج طرابيشي، ص ١٣٤ وما بعدها.
- (٣٥) علم النفس في حياتنا اليومية، د. محمد عثمان نجاتي، ص ٢٧٠، ٢٧١، الإبداع، ب. ي. فزون، ترجمة عبدالكريم ناصف، وقد عدد المراحل. بالتحضير، والتخمين والتجلي أو الإشراف، ص ١٦ ط. القاهرة.
- (٣٦) مشارق الأنوار، ص ٦ وما بعدها.
- (٣٧) الإنتاج والمؤسسة، ج ٢، ص ١٣٧ فالصورة الإهية تزد عليك وتأخذ منك، والصورة العقلية تصل إليك فتعطيك، فالأولى بقهر وقُدرة، والثانية برفق ولطافة، ط. دمشق.
- (٣٨) ديوانه ٨٣/١، تحقيق علي الجارم.
- (٣٩) الشوقيات المجهولة، د. محمد صبري ١٨٣/٢.
- (٤٠) الهلال: يونيو ١٩٧٧، دراسة للدكتور عبده بدوي، ص ٦٩.
- (٤١) يقول لقد اخترعت للحروف الصوتية ألواناً، فإن A سوداء، B بيضاء، O زرقاء، U خضراء وله الإشراقات، وهو القائل: عبرت عما لا سبيل للتعبير عنه، يقول فتحي سعيد في فصل في الحكاية، ص ١١٦ ط دار الآداب بيروت ودمشق.
- يا غزير الكلمات حروفاً صوتية.
- يا دمعاً إيقاع صوتي الإيقاعات.
- يا رب الإشراقات
- .. وهناك الدراسة التي كتبها د. عبدالغفار مكايي عن كيمياء الحروف في كتاب ثورة الشعر الحديث، ط. الهيئة المصرية للكتاب، واستنطاق الألفاظ ودلالاتها في بده تكون منها مسبوقة بآبن جني، وهناك محاولة عبدالله العلاليلي في كتابه مقدمة لدرس لغة العرب، أما المحذون فيقولون على دلالة الصوت في سياقه.
- (٤٢) الفتوحات الكلية ص ١٢، ٤٤٩، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ٤١٧، د. عاطف جودة نصر، ط. دار الأندلس، بيروت.
- (٤٣) دراسة. د. علي عشري زايد في ديوان ولأبنة المحمود حسن إساعيل ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (٤٤) نهر الحقيقة، ص ٩١ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (٤٥) الهلال: يونيو ١٩٧٧، ولك أن تأمل الحشد النوراني في قصيدة الزهرة التيمية في ديوان ابن المنز والتي تبدأ بقوله:
- لئن مات حورك نور الضحي ورائت عليه ستر الظلام
- وفي حديثه عن النفس في قصيدة الحماة المسحورة المنشورة في مجلة العربي عدد ٢١٣ - أغسطس ١٩٧٦.
- بغيرها لا أشهد الضياء
- ولا أرى الذات ولا الضياء
- من أنت يا عجيبة الحضور
- يا موجة الشك لمعق نور
- يا جذوة تحضل بالإيمان
- يا سر كل السر في البستان
- لكنها في غفلات الكل
- شيء ولا شيء كظل الظل!
- (٤٦) مقدمة ديوانه معزوفة لدرويش متحول لعل مصطفى المصراطي، ص ١٤، ط دار المصراطي بليبيا.
- (٤٧) أغاني إفريقيا، ص ١١٦، ط ١، القاهرة.
- (٤٨) معزوفة لدرويش متحول، ص ٦٠.
- (٤٩) نفسه، ص ٢٩.
- (٥٠) معزوفة لدرويش متحول، ص ٦٦، ٩١، فالأولى كتبت عام ١٩٦٨، والثانية عام ١٩٦٦.
- (٥١) حياتي في الشعر، صلاح عبدالصبور، ط ١، ص ٨٠، ط بيروت.
- (٥٢) نفسه، ص ٨١.
- (٥٣) نفسه، ص ٨٢.
- (٥٤) أحلام الفارس القديم، ط ١، ص ٣٣، ٣٤.
- (٥٥) يقول د. لؤي عرض في الثورة والأدب ص ١١٢: تعلم أنه يخاطب الله لأنه يتهنئ لك ذلك فيضع فتحة على شمير المخاطب، بينما يقول د. أحمد عبدالحفي في شعر صلاح عبدالصبور الغنائي: سياق القصيدة يقتضي أن يكون المخاطب هي الحبيبة، ص ٩٢.
- (٥٦) حياتي في الشعر، ص ١٠٤.
- (٥٧) "لا يخفى هنا أن الشاعر يقص عن السيد المسيح، وأن الرجل الأول هو يهودا الأسخريوطي الذي أرشد قتلة المسيح إليه في مقابل حفنة من النقطة ثم انتصر بعد فعلته، أما الرجل الثاني الذي أنكره ثم مشى مكرراً باسمه فهو بطرس تلميذه ونجيبه... إلخ - الكارز والكاروز: المواظف والنادي بشارة الإنجيل" الجحيم الأرضي، محمد بدوي ٢٤٨ ط. الهيئة المصرية العامة للتأليف.
- (٥٨) أحلام الفارس القديم، ص ٩٧، والثورة والأدب، ص ١٠١، ١٠٢.

عالم الفكر

- (٥٩) الإبحاري للذاكرة، ص ٤٥ .
 (٦٠) أحلام الفارس القديم، ص ٦٩ .
 (٦١) حيائي في الشعر، ص ١٨٨ .
 (٦٢) نفسه، ص ٥٣ .
 (٦٣) نفسه، ص ٨٧ .
 (٦٤) أحلام الفارس القديم ح ١، ص ٧٤ .
 (٦٥) الناس في بلادي، ص ٤٢ .
 (٦٦) أحلام الفارس القديم، ص ٦٩ .
 (٦٧) حيائي في الشعر، ص ١١ .
 (٦٨) حيائي في الشعر، ص ١١٩ .
 (٦٩) نفسه ١١٩، بعض الصوفية لقروا حتفهم جزاء خروجهم على الاستمرار، ويتوهم بشيء من أسرار العرفان، ومن هنا لجأوا إلى الرمز .
 الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودت نصر، ص ٥٠١، ط ٣، دار الأندلس، بيروت .
 (٧٠) من مصوفي القرن الرابع الهجري .
 (٧١) نجد في شعر صلاح الكثير من مفردات القشيري مثل: الصحو والسكر، والستر والتجلي، والمحاضرة والمكاشفة والمشاهدة، واللوائح والطوائع واللوامع، والتلونين والتحكين، والقرب والبعد، والوارد - الرسالة القشيرية، تحقيق . د. عبدالحليم محمود، د. محمود بن الشريف . ط القاهرة .
 (٧٢) من متصوفة القرن الثالث الهجري الذي اختلف مع متصوفة عصره حين اتصل بالناس، وتحدث إليهم وبذ خرقه الصوفية وبث الآراء الإصلاحية التي انتهت بصلبه، وقد أصبح بعد موته ولياً وقديساً ومهدياً منتظراً عند بعض المسلمين . مأساة الحلاج، ط ١، ص ٢٠٥ ط بيروت .
 (٧٣) الصراع بين الدين والفلسفة، د. توفيق الطويل، ص ١٤١، دار النهضة المصرية .
 (٧٤) زمن الشعر. أدونيس ١٤، ط ٥ . دار الفكر - بيروت - كما يؤكد على أن الشعر فلسفة من حيث إنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، فكل شعر عظيم لا يمكن من هذه الزاوية إلا أن يكون ميتافيزيقياً . نفسه، ص ١٧٤ .

المستشرقون ودراسة العروض العربي

ملك ميمون

عجبت وأنا أطلع جملة من المقالات لعدد من المستشرقين . كيف أنهم تناولوا الشعر الجاهلي بالدراسة والتمحيص، والبحث والتقصي . . فناقشوا بنيتهم التركيبية : النحوية والصرفية والأسلوبية . . كما نزعوا إلى التحليل فوققوا عند وجوه النحل، وشواهد السرقات . . واقفوا أثر كل تغير عرفته القصيدة الجاهلية بكل إيمان وحرص واهتمام .

بل أخذ النقاش بينهم في أمور شتى تخص المقدمة الطلبية، وقصائد المديح، ومدى التركيز على الناقة، وظاهرة الغزل العذري، والمنطلقات الدرامية، والسرديّة، والفردية . . . وهذا ما نلمسه في كتابات دالجليش Dalglish أو مناقشات ريناتا ياكوبي Renata yacobi وبلاشير Blachère .

بل هناك من ناقش الشكل والمنطق في بعض القصائد العربية من العصور الوسطى كما فعل أندرياش حموري أستاذ الأدب العربي بجامعة برنستون .

ومنهم من اهتم بالبنية اللغوية كما فعلت ماري باتسون في كتابها : «الاطرادية البنيوية في الشعر» .

ومنهم من عمد إلى شعر المعلقات مستعينا في تحليله بالمنهج الذي اختاره فلاديمير بروب في تحليله للحكايات الشعبية الروسية على أساس : النقص - التوسط . التلخيص من النقص .

ومنهم من حاول أن يتعامل وفق منهج شتراوس في تحليله للأسطورة : انطلاقا من الدائرة الأوديسية والانتهاء إلى مناهات الأساطير الأمريكية الهندية . ومنهم من وجد منهج شتراوس التحليلي البنسوي متجاوزا . فعمد إلى الأنثروبولوجيا كنوع من التجاوز في التعامل مع الأسطورة في الشعر الجاهلي . إذ تؤكد الدكتورة سوزان بينكي سيكفيتش : أن الأنثروبولوجيين قد اكتسبوا قدرا عظيما من التبصر في الفكر المنطقي والاستعماري الذي شكل الأساس لفهوم الطوطم والشعيرة، والأسطورة، خصوصا بالنسبة لعلاقتها بالنظام الاجتماعي .

عالم الفكر

ووجدتني أمام هذا الخضم من التحاليل . . أنساءل عن غياب العروض؟ لماذا لم ينل نفس الاهتمام الذي نالته المواضيع الأخرى؟

لقد كنت أقرأ المقالة تلو الأخرى بحثاً عن جملة تخص الوزن والقافية، وتنتهي المقالة، ولا ذكر لما ألتسمه، ولا إشارة لما أريده.

عموماً ليس كل المستشرقين من هذا الصنف، ولا يمكن النيل من معلوماتهم، بل لا نشك أن كل مستعرب له نصيب من العلم والدراية باللغة العربية. إنما قد يبدو غريباً أن ينصب الاهتمام على القصيدة الجاهلية ويهمل جانب حيوي من جسم القصيدة ألا وهو العروض.

وكأن بالجانِبِ الفَنولوجي للشعر العربي (الوزن والقافية) لا جدوى من إثارة، بل السكوت عنه، يغني عن ذكره!

ولحسن الطالع لم تكن هذه هي القاعدة. إذ وقفنا على بعض الكتابات الخاصة الاستشراقية التي اهتمت بالعروض العربي. وهي على ندرتها تثير فضولاً فكرياً. لما جاءت تحمله من آراء جريئة، ونظريات حديثة.

وهذه الكتابات تنقسم إلى قسمين:

أولاً: اعتماد شرح العروض العربي وفق ما جاء به الخليل.

ثانياً: محاولة تجاوز العروض العربي استفادة من النبر، والإيقاع، والتكرار، والتماثل، والتجانس، والتنظيم، والإنشاد.

ولقد أثار القسم الثاني عدة إشكاليات على مستوى الفهم التأصيلي للعروض العربي. فكانت قضيته: الكمية والكيفية.

بمعنى: هل إيقاع الشعر العربي كمي، يعتمد على تولي المقاطع؟ أم كيفي يعتمد على تولي النبر؟

ثم كانت نتيجة ذلك، إثارة قضيتي الإيقاع، والعروض، ومدى الخلط بينهما.

والبحث الذي نحن بصدد، محاولة لفهم وجهتي نظر، تخصان العروض. فإن كانت الأولى مثبتة في كل المصنفات العروضية القديمة. فإن الثانية استأثرت بها جملة من الكتابات الاستشراقية الحديثة. وبذلك يطمح البحث إلى الانتهاء إلى وجهة نظر خاصة. نوضح من خلالها بعض الأسباب التي يراها المستشرقون على قدر كبير من الأهمية، في دراسة العروض.

ومن أجل ذلك جعلنا مدار البحث حول أربع نقط:

- بداية الشعر العربي عند المستشرقين.

- المستشرقون ودراسة العروض العربي.

- المقطع والنبر والإيقاع.

- وجهة نظر.

عالم الفكر

بداية الشعر العربي عند المستشرقين*

لعل من الأمور التي أعجزت الدراسة والبحث زمنا طويلا . . مسألة بداية الشعر العربي . لقد ظل كل ما قيل، رجما بالغيب، لا يستند إلى دليل علمي . مما جعل بعضهم يدعي ألا طفولة للشعر العربي . غير أن مدرسة الاستشراق، ظلت تنشد الحقيقة بأساليب شتى . وكانت البداية من المعلوم إلى المجهول .

إذ بدأ العمل بتوضيح العلاقة بين النبر والكلم . وكانت الخلاصة أن الشعر العربي تطور في بنائه من النبر إلى الكلم .

غير أن لحظة الولادة وزمن التطور والتكوين . . كل ذلك ظل أمرا مستحيلا يعزب على الفهم والتقصي . إلى أن بدأت الأبحاث المنهجية في إطار علوم مختلفة كالأنطولوجيا والأركيولوجيا . . فاستعان المستشرقون بأساليبها ونتائجها . كما استعانوا بخلاصة علوم أخرى .

فكان البحث في النقوش والمصنفات والأسجاع . . كما عمدوا إلى دراسة الشعر في إطار اللغات السامية . بل عادوا إلى الرجز في محاولاته الأولى . فكانت الملاحظة العامة أن كل ذلك لا يخلو من نبر .

ولعل اعتقادهم الرجز كمصدر من مصادر البحث يعود لقدم هذا النوع، ولأنه أساس الوزن الكمي، في العروض العربي عند بعض الباحثين . إذ يرى هويشر^(١) أن الرجز من خلال تفاعيلته المتكررة تنشأ الأبحر الصافية ذات التفعيلة الواحدة، مثل السريع والكامل والهزج، ويبدو حسب رأي هويشر، أن الشاعر العربي لم يعرف المزاوجة بين تفاعيلتين، إلا بعد أن مارس الشعر زمنا طويلا وفق البحور وفق الصافية . وهذا يعني أسبقية الظهور للبحور ذات التفعيلة الواحدة، ثم تلتها بعد ذلك البحور المركبة، تبعا لسنة تطور الأشياء من البسيط إلى المركب، بل وفق هذا يحدد هويشر رأيه في توالي نشأة البحور المركبة بادئا بالسريع والكامل والهزج ثم الوافر ثم البسيط والطويل والمتقارب والخفيف ثم المنسرح، ثم الرمل والمديد .

ويذهب جولد تسهير Goldziher إلى أن: «الرجز هو أصل الشعر العربي الذي تطورت عنه البحور الأخرى . ويؤسس نظريته على أن الرجز كان يقفى إلا في آخر كل بيت أو شطرة إذا كان البيت مصرعا»^(٢) .

واعتماد الرجز كأساس لنشأة الشعر من طرف مستشرقين آخرين تبعا لما سبق ذكره، جعل بعضهم يذهب إلى أبعد من الرجز . إذ يرى الدكتور عوني عبدالرؤوف أن «الحذاء الذي كان عاملا أصلا في نشأة الرجز، بما أوجده من الجوهر الإيقاعي المنغم ذي التفعيلتين والنبر على آخرهما، يمكن أن يكون سببا في نشأة غيره من بحور الشعر وبخاصة الصافية منها»^(٣)

ومع ذلك، يؤكد سعيد بحيري في تطرقه للعلاقة بين النبر والكلم في الشعر العربي: «أن إصرار أغلبية المستشرقين على أن أقدم نظام للشعر العربي هو الرجز، وما هو إلا سجع منظم مقفى»^(٤) .

ولقد خص هارمان M. Hartmann آراء المستشرقين في تفسير اختيار العرب لأوزانهم العروضية الكمية،

* المستشرقون: orientalists وقد يقال Arabists: المستعربون- إلا أنه ليس كل مستشرق مستعربا .
** رأي هويشر Holscher ورد في كتاب د . محمد عوني عبدالرؤوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ص ٧٦ نقل عن: Hoischer, 389 - 393 Arabische metrik فإذا كان هويشر يرى أن بحور الشعر نشأت من الرجز بما في ذلك السريع . . فهذا رأي لا يستند إلى دليل ولا يقهر عليه إلا من يرى للرجز فضل السبق والأقدمية . وهو رأي خاطئ . انظر فصول المجلد السادس العدد الثالث، ١٩٨٦، ص ١٩٩ .

عالم الفكر

وهي لا تخرج في مجموعها عن الربط بين الشاعر والبيئة، والتكوين النفسي، أو بين الشعر والغناء^(٥). ومع ذلك فإن نشأة الشعر العربي تبقى خاضعة للبحث والتنقيب، ولا يمكن البحث في هذا أو ذلك من الآراء، لانعدام السند العلمي، والمصدر المادي.

وإن أقوال المستشرقين لمتختلف من باحث لآخر. كما وقع الاختلاف حالياً في نشأة الموشح العربي، وهو أحدث نشأة من الشعر. فرغم ذلك نجد الدكتور سترين من جامعة أكسفورد في أطروحته للدكتوراه سنة ١٩٥٠ تحت عنوان: «شعر المقطوعات الغنائية العربية الإسبانية» لا يعترف صراحة بنشأة الموشح في العراق، وبأن ابن المعتز صاحب كتاب «البديع» كان أول من استنبطه في القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي. ويريدنا سترين أن نوافق رأيه بأن الموشح ظهر - فجأة - في القرن الخامس الهجري، الحادي عشر الميلادي، كاملاً مكتملاً في الأندلس على يد عبادة بن ماء الساء، ثم يرجعه إلى محمد بن محمد القبري الأعمى ثم يضيف: وقيل، بل إن عبد ربه هو مستنبط الموشح. فإذا كان هذا الخلط كله حول نشأة الموشح ولبد القرن الثالث الهجري. فما بالك بنشأة الشعر وهي تغوص في القدم؟!

المستشرقون ودراسة العروض العربي

إن البحث في مجال الوزن والإيقاع كان من اهتمام العروضيين القدامى. اقتفاء وسيراً وراء خطوات الخليل. . . إلى أن كان العصر الحديث. حيث ظهرت أصوات جزئية بدأت تنادي بتطوير العروض. بل بخلق بديل للعروض الخليلي، استعانة بها عند الغربيين: كالاعتماد على التفعيلة الواحدة، أو استخدام البحور الصافية دون غيرها.

والعناية بالعروض العربي لم تكن وقفاً على العرب وحدهم. بل إن الاهتمام شمل المستشرقين أيضاً خاصة منهم من اهتم بالأدب العربي، دراسة وبحثاً وتحقيقاً. . . وقد يكون من الأهم الإشارة إلى أن الفئة التي اهتمت أكثر بالعروض. كانت لها اهتمامات خاصة بعلم اللسانيات والصوتيات، وقد لا نعلم الحكم، فقد ظل معظم اللسانيين يتحاشون الخوض في ذلك، مع ما للعروض من صلة وطيدة بمجال الصوتيات وقد لاحظ الدكتور دافيد أبركرومي D. Aber crombie هذا التناقض فقال: «إن معظم علماء الصوتيات لم يولوا دراسة البنية النظامية في الشعر إلا القليل من العناية، وربما كان ذلك هو السبب في عجز علماء الصوتيات والعروضيين جميعاً عن الوصول إلى كيان معرفي مشترك في هذه المسألة. . . إن العروض هو جزء لا يتجزأ من موضوع دراسته الصوتية»^(٦) كما تبنى إلى ذلك مجموعة من النقاد العرب نتيجة اتصالهم بالثقافات الأخرى خاصة الفرنكوفونية والأنجلوساكسونية.

ولعل من المستشرقين الذين تناولوا العروض العربي بالدراسة والتحليل فايل Weil الألماني إذ نجد له مقالا في دائرة المعارض الإسلامية Incyclopaedia of Islam الطبعة الجديدة^(٧) سنة ١٩٦٠ تحت عنوان: العروض. والمقال في عشر صفحات. سبغ منها خصصت للمعلومات التاريخية العامة عن العروض. بينما خصص الباقي للحديث عن النبر.

كما نجد لفايل Weil كتاباً خاصاً عن العروض العربي طبع سنة ١٩٥٨ وهو بالألمانية. وربما عدم التمكن والإطلاع على هذا الكتاب بلغته الأصلية أو مترجماً إلى العربية سيجعلنا لا نفي فايل حقه في الاهتمام

عالم الفكر

بالعروض العربي، خاصة إذا علمنا أن الكتاب في فصله الخامس، الذي عنوانه: «أساس الأوزان العربية القديمة ونظامها» وهو أهم فصوله، قد تطرق إلى التالي:

- عرض المشكلة .
- نظرية الدوائر عند الخليل .
- مدلول الدوائر الخمس والعروض منها .
- تخطيط لتاريخ علم العروض .
- أساس الأوزان العربية ونظامها .
- الأوزان الكمية عند اليونانيين والعرب .

وذيل الفصل بنصوص من المصادر العربية المقتبس منها . إلا أن طباعة الكتاب التي كانت سنة ١٩٥٨ تجعلنا نطمئن بعض الاطمئنان للمقالة التي ظهرت سنة ١٩٦٠ في دائرة المعارف . إذ لا شك أن فايل قد أودعها خلاصة مفاهيمه العروضية .

إذ نلاحظ أنه اهتم بتعريف العروض . كما تطرق إلى التصور الأساسي الذي جاء به الخليل، والذي لم تخرج عنه زيادات العروضيين اللاحقين، إذ يقول: «إن الذين جاءوا بعد الخليل من العروضيين العرب زادوا على نظريته في التفصيلات. غير أن إضافتهم لم تغير شيئا من التصور الأساسي، فما زالت البحور العربية الستة عشر إلى يومنا هذا يجري تقديمها في النسق نفسه الذي يعطيه إياها الخليل، ذلك أن هذا النسق وحده هو الذي يمكن به توحيد هذه البحور، وعرضها بصورة في شكل الدوائر الوزنية الخمس» .

وفي مجال العلل أوضح فايل Weil أن العلل لها علاقة بالأوتاد والأسباب من حيث التغير خاصة في (العروض) و(الضرب) ويقسم العلل إلى قسمين من حيث الزيادة أو النقص:

أ- العلل تغير الوتد في كل تفعيلة من التفعيلات النهائية لشطري البيت، كما تغير الأسباب في هذه التفعيلات .

ب- تنقسم العلل (إلى تغير التفعيلة الأخيرة في الشطرين) إلى مجموعتين بحسب كونها ناشئة عن زيادة أو عن نقص .

وفي هذا تبيان واضح لمدى استيعاب فايل قانون العروض العربي . بل إنه أوضح أكثر حين جاء بأمثلة للزيادة فأورد (التثنية) وتحدث عن النقص فجاء بـ (الحذف) و(القطف) و(الحذف) وإن كان في الغالب ملتزما بتعاريف العروضيين القدماء .

كما تطرق فايل Weil إلى الأجزاء الثمانية التي تكون دوائر الخليل، دون زيادة أو نقص، والتي تعد بنية بحور الشعر العربي والتي هي: (فاعلاتن، مستعلن، مفاعيلن، فاعلن، فعولن، مفعولات، متفاعلن، مفاعلاتن) .

ولعل فايل Weil حين عمد إلى طرق مجال العروض، كان حريا به أن يتحدث عن تعريف هذا العلم: ممارسة واصطلاحا .

وكما هو معلوم، فإن كلمة (عروض) اتسعت لتفاسير ودلالات متباينة لنحويين وعروضيين.. ولقد اعتمد فايل Weil على رأي للمستشرق (لين) الذي كان يعتبر العروض لغة تعني: العمود الذي يسند الخيمة من وسطها.

وقد يتبادر إلى الذهن سؤال: لماذا لم يعد فايل (Weil) إلى أقدم المعاجم كمعجم (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي مؤسس علم العروض، ليدرك - من أهم مصدر - سبب توظيف هذا المصطلح؟ هذا سؤال أثاره الدكتور كمال أبو ديب في الصفحة (٢٧) من كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي). ولكن يبدو أن الأمر في حاجة إلى إيضاح. ذلك أن المقالة التي نحن بصدددها ظهرت سنة ١٩٦٠ بينا كتاب (العين) في جزئه الأول ظهر لأول مرة بتحقيق عبدالله درويش سنة ١٩٦٧ وهذا ما جعل فايل Weil يستأنس بالرأي السائد عند (لين) الذي أخذه بدوره عن بعض النحويين كاجتهاد خاص.

وعموما يمكننا أن نلاحظ أن فايل (Weil) لم يخرج عن المعارف عليه يومئذ. وإن كانت منهجيته أوضح وأبين في استناده إلى علم الصوتيات. واعتاده النبر في دراسة العروض. ولكن غايته كانت توضيحية تفسيرية للوثر الخليل الخامس، مع إبراز أهميتها والغاية من وضعها. والتي تلتخص في قضية النبر الشعري المتعلق بالوتد، لا بالنبر اللغوي.

وإذا كان فايل Weil قد انصب اهتمامه على شرح علم العروض، فإن فان جيلدر المستشرق السويدي (Van Gelder) في كتابه وراء الخط آراء النقاد العرب القدماء في ترابط القصيدة ووحدها^(٨).

لقد جاء في الفصل الثاني المعنون بـ (Beginnings) بحدث مستفيض عن الآراء المتضاربة حول القصيدة العربية منذ القديم. وبهمنامها الجانب العروضي كالمصطلحات التي وظفها فان جيلدر (Van Gelder).

ومن ذلك مفهوم القصيدة: في طولها وتناسبها، وترابطها، وكذلك أبيات الانتقال أو التخلص. وإن كان هذا يخضع لبناء القصيدة. فإن في تضاعيف الحديث عنه نبذ تخص الإيقاع.

فعن القصيدة يقول معتمدا آراء النقاد العرب القدامى كابن منظور والباقلاني وابن رشيق.. «مصطلح قصيدة يستخدم أحيانا لأي قصيدة، وفي أحيان أخرى لقصائد ذات حد أدنى معين من الطول الذي بين الحين والآخر بعدد معين من الأبيات». ص ١٢ ويسترجع فان جيلدر في استعراض الآراء في القصيدة محلا وموازنا... وفيما يخص المصطلحات الفنية يلاحظ أن: «القرآن لم يكن مصطلحا فنيا، ولم يتطور إلى مصطلح فني، فالعرب استخدموا في الفترة المبكرة النزر البسيط من المصطلحات الفنية ولكن واحدا منها لم يشر إلى بناء القصيدة». ص ١٤ ويتحدث عن الإبطاء قائلا: «يختلف الإبطاء وهو تكرار كلمة القافية في القصيدة نفسها، عن المصطلحات الأخرى في كونه الوحيد الذي يجاوز المستوى الصوتي للتغيرات في حروف العلة أو الحروف الساكنة. والظهور المتأخر لمصطلح إبطاء يبدو قد دحضه بيت ينسب لعلي بن خليل البردخت المعاصر لجرير يستخدم فيه الإقواء والاكثفاء والإبطاء بروح مرحة ولكنها فنية» ص ١٤.

وكما نتحدث عن القرآن والقرآن نتحدث أيضا عن (الاستطراد) وجاء بشرح لأي تمام غير أن الاستطراد لا دخل له في الوزن والإيقاع. وإنا المراد به: «العدول عن الموضوع في الحديث أو الكتابة» ص ١٦.

كما تطرق إلى مصطلح (المتبور) ولقد عرفه قدامة بقوله: «إن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد يقطعه الشاعر بالقافية ويتمه في البيت الثاني» ص ٢٢.

عالم الفكر

كل هذا يدل على اطلاع في مضمار المصطلح الشعري عامة والعروض خاصة .

إن اهتمام المستشرقين بعلم العروض ، وتوظيفهم لمناهج حديثة . وتركيز أبحاثهم على المقاطع والإيقاع والنبر . قد مكن من فتح مجالات في الدراسات العروضية فأصبحت لدنيا الإيقاع آفاق رحبة لم يتطرق إليها البحث العروضي القديم . وإن كان علماء العروض العرب المحدثين ، قد استفادوا من هذه الأبحاث . واعدوا إلى مجاراتها بأبحاث موازية أغنت موسيقى الشعر العربي بقول الدكتور شكري عياد : « . . . تحول الدارسون المحدثون إلى (المقاطع) ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة في تحليل الأصوات اللغوية على اختلاف اللغات هي أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل . وقد هيا لهم اتخاذ المقاطع أساس الأوزان العربية وصفا جديدا للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النسب »^(٩) .

ولقد ورد في كتاب (بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف) للدكتور محمد عوني عبدالرؤوف تفصيل لطريقة المستشرقين في دراسة العروض العربي والتي تقوم على أساس الأقدام الخمسة :

- القدم الأولى : أياص (Iamb) وتضم (الرجز ، والسريع ، والكامل ، والوافر) ، وتتكون من : مقطعين قصيرين + مقطع طويل .

- القدم الثانية : أنباسباسيك (Antipastic) وتضم (الهرج) وتتكون من مقطع قصير + مقطعين طويلين + مقطع قصير .

- القدم الثالثة : أمفبراخية (Amphibrach) وتضم (المتقارب ، والطويل ، والمضارع) وتتكون من مقطعين قصيرين بينهما مقطع طويل .

- القدم الرابعة : أناپستية (Anapest) وتضم (التدارك ، والبسيط ، والمنسرح ، والمقتضب) وتتكون من مقطعين قصيرين + مقطع طويل .

- القدم الخامسة : أيونية (Ionic) وتضم (الرمل ، والمديد ، والخفيف ، والمجث) وتتكون من مقطعين قصيرين + مقطعين طويلين .

المقطع والنبر والإيقاع

إن المستشرقين الذين اهتموا بعلم العروض ، انصب اهتمامهم بشكل ملحوظ على المقاطع والنبر والإيقاع في الشعر العربي .

حقا هناك أشياء أخرى لفتت انتباههم : كالتكرار والتماثل ، والتجانس والقران ، والإبطاء .

غير أن أغلب أبحاثهم ، كانت متأثرة بخصائص الوزن في الشعر العربي : كأوزان النبر الصرف ، وأوزان النبر المقطع ، والأوزان الكمية ، والوزن المقطعي الصرف ، وما إلى ذلك . إذن ، هناك محاولة استفادة مسخرة لفهم ودراسة العروض العربي بطريقة حديثة لأعهد للعروضيين العرب بمثلها :

أولا: المقطع Syllabe

إن المقطع من الوحدات الدراسية التي اهتم بها المستشرقون اهتماما بالغا . حتى لا تكاد تخلو دراسة عروضية من ذكر المقطع : من حيث الطول أو القصر ، أو الانفتاح أو الانغلاق ، أو النبر أو عدم النبر .

وإذا عدنا إلى كتابة فايل Weil فإننا نجد أنه يشير إلى المقاطع كثيرا. ففي حديثه عن الزحاف قال: «العروض ووحده الزمانية - هي المقاطع اللغوية - لا يمكن أن يتصرف في طول المقطع إلا تصرفا يسيرا»^(١١) ثم يقول: «إن المقطع المتحرك (صامت وحركة) يتطابق مع ما نسميه المقطع القصير، والصامتين الأول منها متحرك والثاني ساكن يتطابق أيضا مع ما نسميه المقطع الطويل»^(١٢).

ومسألة المقطع تصبح حسب اجتهاد فايل أمرا واقعا يستند إليه جملة من العروضيين المحدثين. إذ ألمح فايل Weil أن الشرط الأساسي لنظام الخليل هو تجميع المقاطع Syllables المحايدة حول اللب الإيقاعي لإنتاج تفعيلات يشترط فيها ألا تحتوي أقل من ثلاثة مقاطع وأكثر من خمسة مقاطع. وكذلك كان نظام الخليل.

ولا غرو أن يجد رأي فايل Weil سندا من بعض المنظرين العروضيين العرب المحدثين كالـدكتور سيد البحراوي الذي جاء في أطروحته للدكتوراه: «برغم أن الخليل بن أحمد - مثل غيره من اللغويين القدماء - لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعي فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون قائما على إحساس بمسألة المقطع هذه»^(١٣).

كما يؤكد ذلك الدكتور تمام حسان مشيرا إلى ما ذهب إليه فايل: «المقاطع تعبيرات عن نسق منظم من الجزئيات التحليلية، أو خفقات صدرية في أثناء الكلام، أو وحدات تركيبية، أو أشكال وكميات معينة. . . ولقد بنى العروضيون من العرب مقاييسهم العروضية بناء على هذه النظرة على ما يبدو حيث نظروا إلى المقاطع باعتبارها خفقات صدرية أو وحدات إيقاعية أو شيئا له هذه الطبيعة، ووضعوا النظام الإيقاعي العروضي باستخدام الاصطلاحين (حركة) و(سكون) ودلوا على الحركة بشرطة وعلى السكون بدائرة»^(١٤).

ومن ذلك يمكن مقابلة مصطلحات العروض العربي بالمقطع الذي حاول المستشرقون توظيفه كمصطلح في إطار علم العروض:

السبب الخفيف: لم (0-) مقطع طويل.

السبب الثقيل: أر (-) مقطعان قصيران.

الوتر المجموع: على (-/) مقطع قصير + مقطع طويل.

الوتر المفروق: ظهر (-/0) مقطع طويل + مقطع قصير.

الفاصلة الصغرى: جبل (-/-) مقطعان قصيران + مقطع طويل.

الفاصلة الكبرى: سمكة (-/-/0) 3 مقاطع قصيرة + مقطع طويل.

وعن تلازم المقاطع في نسق تنظيمي وما جاء به الخليل منذ القديم وتوضيحا للمقطع الصوتي عند علماء الأصوات، يقول الدكتور أنيس: «وأساس المقطع الصوتي عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر، وظهر لهم جليا أن أوضح الأصوات تلك التي تسمى الحركات: القصيرة كالفتحة والضممة والكسرة، والطويلة كآلف المد، وياء المد، وواو المد. وعلى هذا فالمقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكثفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة»^(١٥).

ويمكن تطبيق هذا على كل التفعيلات الخليلية الثانية. فإذا رمزنا للمقطع القصير بـ (ق) وللمقطع الطويل بـ (ط) فستكون كالتالي:

فعلولن : (ق + ط + ط).

فاعلن : (ط + ق + ط).

مفاعيلن : (ق + ط + ط + ط).

فاعلاتن : (ط + ق + ط + ط).

متفاعلن : (ق + ق + ط + ق + ط).

متفاعلتن : (ق + ط + ق + ق + ط).

مفعولات : (ط + ط + ط + ق).

وقد يحدث بدخول بعض الزحافات أن يتغير نظام المقاطع القصيرة والطويلة مع زحاف القبض في تفعيلتي البحر الطويل، أو مع الخنن في تفعيلتي البحر البسيط. ولقد لاحظ - هذا - فايل دون أن يعطيه كبير عناية كقوله: «الزحافات كما يشير الاسم هي تغيرات أقل أهمية من ناحية الإيقاع الجوهري وهي توجد في أجزاء الحشو فقط داخل البيت ويمضي بها الإيقاع المميز للوزن قويا. وهناك تتقابل المقاطع القصيرة ذات الصامتين. وكذلك مقاطع الأسباب الممكنة الأخف وهي تحدث تغيرات ثانوية، تغيرات ضئيلة في الكمية فحسب وهي لا تضر بالإيقاع الجوهري للوزن ولذا لا توجد أيضا في كل أبيات القصيدة بانتظام دائما في نفس المواضع، ولكنها متغيرة ومتباعدة»^(١٥).

وقد يكون لعدم اهتمام فايل بالتغيرات التي تؤثر في إيقاع الوزن بسبب الزحاف رأي يخص القواني في الإنشاد وذلك أشار إليه سيوبه قديما. كما تطرق إليه اللغويون وأبرزوا دور التزم والإنشاد في إخفاء ثغرات النقص الناجمة عن الزحاف في شكل (الساكن أو الحركة) ولقد ذكر ذلك أيضا الدكتور عبدالله الطيب حين قال عن الشاعر: «ويقدر في نفسه سككات بعض المقاطع أو فجوات زمانية تحل المقاطع في جوفها من غير إخلال بالتناسب. وهذا التقدير للسككات والفجوات من جانب الشاعر هو الذي سماه الخليل وأصحابه بالزحاف»^(١٦).

وهناك رأي الدكتور عوني عبدالرؤف الذي يبرز دور الإنشاد في التخفيف من وطأة الزحاف في قوله: «إن هذا الشعر كان ينشد إنشادا وإلا لتمكن الشاعر من اكتشاف سقوط الحركات التي كان يعوضها عبر الصوت عند الإنشاد»^(١٧).

وهذا يخالف خلافا بينا ما تحدثه العلل من تغيرات ولقد أدرك ذلك فايل Weil حين تحدث عن العلل والأثر إذ قال: «إذا وقعت - يقصد العلل - وجب أن تتكرر دائما بانتظام في الشكل نفسه، والمواقع نفسها في كل أبيات القصيدة وليس من وقت لآخر»^(١٨).

ويقول في الصفحة الموالية: «تصيب التغيرات الغالبة الشديدة نهاية كل من شطري البيت القدم الأخيرة (العروض والجمع أعاريض) وعلى الأخص نهاية البيت أي القدم الأخيرة للشطر الثاني (الضرب والجمع ضرب) وهما جزءان ميزان في إيقاع الشعر دائما من خلال كلا المصطلحين الخاصين»^(١٩).

ومادم للوتد (مجموعا أو مفروقا) صلة وطيدة بالمقطع. ومادم الوتد مقطعا قد تلحقه العلل، فإن فايل Weil زاد في توضيح العلل والزحافات بقوله: «والعلل على النقيض تماما من هذه الطبيعة (أي طبيعة

عالم الفكر

الزحافات) فهي تدخل فقط الأقدام الأخيرة لكل من شطري البيت، وتحدث - كما يدل الاسم - فيها تغيرات قوية، فتجعلها مختلفة عن التفاعيل العادية فهي تغير الإيقاع النهائي لكل من شطري البيت تقريبا وعمل الأخص نهاية البيت. ومن ثم تفصل بوضوح عن أقدام الحشو، وحيث إنها عكس الزحافات وتختص بتكوين إيقاع الأبيات يجب أن تتكرر دائما».

وهكذا يلاحظ مدى تعامل الاستشراق مع المقاطع تأثرا بالوزن في الشعر العربي الذي يعتمد كلياً، المقاطع كوحداث بنائية للوزن. ونجد ذلك في اللغة الفرنسية. كما نلاحظ ذلك في الشعر الإنجليزي المعاصر إذ يحاول معظم الشعراء الإنجليز المعاصرين نظم أشعارهم على أساس حساب المقاطع الصرف. وإن كان نجاح هؤلاء رهينا باستعمال النبر والكمية والوقف بها في ذلك التفعيلات ضعيفة الشد.

ومع ذلك فالنظم وفق هذا يكون مقطعيًا Versification كما هو في النظم الفرنسي ومن ذلك «هذان الشطران من البحر الاسكندري» vers Alexandrin

C'était pen dant l'hor reur

d'u ne pro fon de nuit

ونلاحظ ستة مقاطع في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثاني كما نلاحظ التساوي البين بين المقاطع. كما هناك نظم آخر على أساس المقاطع غير المتساوية فيحمل العدد ويعني بالقياس، ويسمى هذا النوع بالنظم القياسي versification métrique وقد مارسه قدماء اللاتين واليونان^(٢٠).

وبذلك يتضح أن الكم له دور مهم في النظام الصوتي العربي وإن حاول بعض الدارسين المحدثين إعطاء الأهمية للنبر على حساب المقطع دون مراعاة خصوصيات النظام الصوتي العربي.

وستتطرق إلى ذلك خلال حديثنا عن النبر.

ثانياً: النبر Accent metrique

إن دراسة الإيقاع في الشعر الغربي تعتمد النبر وسيلة مميزة بين الأدوار المتساوية.

فالإيقاع مجموعة من الأزمنة النغمية محدودة في أدوار متساوية، تدرك عن طريق الطبع السليم، وبالتالي فالإيقاع رهين الوزن. ولاستقامة الوزن ينبغي استحضار ما يسمى بالنبر Accent metrique وهذا ما عني به المستشرقون في دراسة العروض العربي.

إلا أن ما يثير الاهتمام هو عدم انشغال العروضيين العرب بالنبر. فهل ذلك يعود إلى مدى شيعه بينهم خاصة في رقصهم وغنائهم وعزفهم؟!

يبدو الأمر غريباً! خاصة إذا أمعنا النظر في الكلمات العربية. فإننا سنلاحظ أن النبر واضح لأنه وظيفة الميزان الصرفي. بل إن مسافة النبر المتساوية والمتعددة، تخلق وزناً وذلك ما يسمى بالإيقاع.

فما هو السبب الذي جعل العروضيين العرب القدماء يغفلون عن ذلك؟

إن باحثاً معاصراً هو الدكتور تمام حسان يجد أن دراسة النبر في اللغة العربية الفصحى تتطلب المجازفة: «إن دراسة النبر ودراسة التنغيم في العربية الفصحى تتطلبان شيئاً من المجازفة. ذلك لأن العربية الفصحى

عالم الفكر

لم تعرف هذه الدراسة في قديمها . ولم يسجل لنا القدماء شيئاً عن هاتين الناحيتين^(٢١) ولم يكن الدكتور تمام حسان وحده ، من اللغويين ، الذي يصرح بهذا . فإننا نقرأ أيضاً للأب خليل أده السوسعي قوله حول النبر: «إني لم أر لهذا الأمر ذكراً في المؤلفات التي أخذت عنها . لعل العرب لم يحتاجوا إلى هذه النقرة القوية للتمييز بين أدوار إيقاعاتهم لأنها تنتهي بفواصل أطول من الأزمنة الواقعة بين نقرات الجملة ، فيسهل على السامع إدراك أوائلها»^(٢٢)

وبغض النظر عن كل هذا وغيره . فإن النبر كان معروفاً ومتداولاً عند العرب بحكم لغتهم ، التي يعد النبر من خصائصها ، وبحكم استعماله عند القراء والمغنين : برفع الصوت على أحد مقاطع الكلمة كالتشديد في الصوت عند النطق . والدليل على معرفة العرب للنبر ما ورد في كتاب الأغاني : عن مالك بن أبي سمح قال : إني سألت يوماً ابن سريج عن قول الناس . فلان يصيب وقد لا يخطئ . . وفلان يحسن ، وفلان يسيء . فقال : المصيب المحسن من المغنين هو الذي يشبع الأحن ، ويملا الأنفاس ، ويعدل الأوزان ، ويفخم الألفاظ ، ويعرق الصواب ، ويقيم الأعراب ، ويستوفي النغم الطوال ، ويحسن مقاطع النغم الطوال ، ويحسن مقاطع النغم القصار ، ويصيب أجناس الإيقاع ، ويختلس مواقع النبرات ، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات»^(٢٣).

إذن فالمعرفة بالنبر كانت تامة . وإن أحجم اللغويون والعروضيون العرب القدماء فلم يوقوا النبر حقه من العناية والاهتمام . فليس ذلك عن جهل أو تجاهل . . فلقد حدث في علم العروض - نفسه - ما يشاكل هذا . إذ يلاحظ الأب خليل أده اليسوعي : «إن علم العروض لا يطلعنا على إيقاعات الأبحر ولا يذكر قط قياسات الأزمنة ، وطرق تنسيقها . إننا يكتفي إظهار الترتيب الذي يجب حفظه بين الأحرف الساكنة والمتحركة . حتى يتألف منها كلام يلذ مسمعه فكأنه بسط لنا مادة الإيقاع وطوى صورته»^(٢٤).

بعد هذا نجد أن الاستشراق ، يهتم في دراسة العروض العربي انطلاقاً من النبر .

والنبر ، نجده في اللغات الغربية كالفرنسية . يعرف بالزمن القوي temps fort وهو عبارة عن نقرة قوية في أول الأدوار تمييزاً بين دور وآخر . مادام الإيقاع حصيلة أزمنة متناسبة يجدها النقر وتتعاقب بأدوار متساوية . كما نجد له اسماً آخر مطابقاً في المعنى لما هو معروف عند العرب Accent métrique ولعل من أهم المستشرقين الذين اهتموا بالنبر في الشعر العربي فايل Weil ولقد جاء اهتمامه وليد دور الوتدي للوزن خاصة وأن الوتد - حسب رأيه - ثابت . فلم يمنعه ذلك من افتراض مفاده ، أن الخليل ميز مواقع النبر فساها أوتاداً ، إذ يقول : «وليس من شك في أن الخليل قد لاحظ أن هذا الجوهر الإيقاعي المزودج التركيب - يقصد الوتد - هو السبب في الإيقاع النغمي في الشعر ، ومن ثم لا يميز إطلاقاً أن يصيب أي تغير ما . وإننا بطراً التغير على ما جاوره من أصوات أخر . ونظرة فاحصة على أنواع الزحاف والعلل تبين لنا كيف أن هذه الأنواع تبع كل البعد عن المساس بهذا الجوهر الإيقاعي المزودج التكوين»^(٢٥).

وبلاحظ أن ما ذهب إليه فايل Weil يعتره بعض النقص والخلط .

ذلك أن من العلل ما يظهر في أول البيت وإن كان غير لازم : كما لحزم والخزم ثم إننا نلاحظ أن العلل التي تصيب الوتد : كالقطع والبترو الصلم والحدذ إنما تقع في آخر البيت ، بل إن الأصلم والحدذ قد يوديان إلى زوال الوتد ، ولهذا لا ينبغي اعتبار الوتد ثابتاً خاصة في القافية .

أما من حيث اعتبار الوند مصدر النبر:

- الوند المجموع (- 0) الذي يتكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل. منبور (- 0/1).

- والوند المفروق (- 0) الذي يتكون من مقطع طويل يليه مقطع قصير (- 0/1). فإننا نلاحظ أن النبر لا يقع على الأوتاد منعزلة، بل في إطار تركيب هو التفعيلة أو التفعيلات. . . فضلا عن ذلك فإن التفعيلة قد تعرف النبر اللغوي. وإذا تأتى ذلك فإن الأسباب أيضا تعرف النبر في إطار تركيب التفعيلة المقطعي ولا يمكن تجريد كلمات مثل: (لم - عن - من - دع. .) من النبر. لقد عرف الدكتور أنيس النبر بأنه: «نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد»^(٢٦) بينما يعرفه الدكتور كمال أبو ديب بأنه: «فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو انفعال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة»^(٢٧).

ومع ذلك، فإن فايل Weil قد خصص صفحات للحديث عن النبر. فكان سباقا إلى الإعلان أن الخليل اعتمد على بناء البحور على أسس خاصة لا تخرج عن إطار النبر. وذلك ما أقر به جملة من الدارسين المعاصرين العرب.

بل إلى الألفاظ أن من عارض فايل Weil بشدة خاصة الدكتور كمال أبو ديب. فإنه لم يتردد أن يقول: «ثمة حقيقة يجب أن تؤكد، هي أن التفسير الذي يطرحه هذا البحث لا ينكر احتمال أن يكون الخليل أدرك وجود النبر في الشعر العربي»^(٢٨) ويوضح أكثر معلقا في نفس الصفحة: «ويمكن قبول افتراض إدراك الخليل للنبر ومواقفه دون أن يعني ذلك أن هذه المواقع هي الأوتاد».

وفي هذا إقرار بالفضل لفايل Weil في دراسة العروض العربي انطلاقا من النبر وإن حاول أبو ديب - مع ذلك - أن يغمط فايل Weil حقه في أمور أخرى^(٢٩) غير أن فايل Weil حين عمد إلى النبر. لم يكن ذلك بمحض مصادفة بل إن الشعر الغربي يعتمد النبر كوزن صرف. فمثلا في الإنجليزية يقول (ج. س. فريزر): «إن أول الأوزان في الإنجليزية وأقربها إلى طبيعة اللغة هو وزن النبر الصرف. تضم الأبيات من وزن النبر الصرف عددا متساويا من النبرات، من نوع نبر المعنى والدرجة الأولى، ولكنها لا تضم بالضرورة عددا متساويا من المقاطع كما أنها لا تنقسم إلى تفعيلات».

. . . إن نمط النبر في الكلام الطبيعي أو النثر غير المتكلف كما نجد في الشعر الأنجلوسكسوني أو شعر تواتر الحروف الأولى في الإنجليزية الوسطى»^(٣٠).

ومن أجل ذلك كله ظل فايل Weil يعتقد أن الخليل بنى علمه على أساس خفي لم يصرح به إذ يقول:

«وعلى الرغم من أن الخليل والنحويين العرب أيضا لم يهتموا بضغط الكلمة الذي لم يعبر عنه كتابة على الإطلاق، وكذا لم يستخدم أي مصطلح دال على هذه السمة الصوتية إلا أنه يجب على المرء أن يعتقد أن الضغط الإقاعي الذي يسود الأبيات وتلحظه الأذن على نحو ملح للغاية أكثر من ضغط الكلمة المعتاد في الكلمة المستعملة في النثر»^(٣١).

وإذا كنا قد أدركنا أهمية المقاطع في الشعر العربي سابقا فإننا نلاحظ أن النبر أو الارتكاز، لا يقل أهمية. وبذلك فالشعر العربي يجمع بينهما في نسق قد نصفه بالتساوي الزمني للمقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة، ومقطع قصير وآخر منبور. ومن خلال هذا وذلك ينشأ الإيقاع. . . وذلك ما يراه المستشرقون. وإن كان من

عالم الفكر

الدارسين العرب المعاصرين من يعتبر النبر غير ذي أهمية أساسية في اللغة العربية . إذ يقول الدكتور شكري محمد عياد في كتابه (موسيقى الشعر العربي) صفحة ٣٩ «إن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة العربية وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها» . بل يذهب إلى أبعد من هذا في تحد لتلاميذ المصادر الغربية والاستشراق بصفة خاصة . و يقر أن القائلين بالأساس النبري لإيقاع الشعر العربي مطالبون بإثبات : «أن النبر يؤلف عنصرا جوهريا في بناء كلمات اللغة العربية أو -بتعبير سابير- صفة حركية في نظامها الصوتي -ويؤكد عياد أيضا- أن أحدا ممن ادعى هذه الدعوى لم يتمكن من إثباتها في الدراسات السابقة التي تناولها في كتابه» ص ٥٣ .

ويؤيد هذه المقولة بكثير من الحاساس الدكتور سعد مصلوح في مقاله «المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي» إذ يقول :

«وتلكم مقالة حق ، نصيف إليها أن ذلكم لم يثبت أيضا من الدراسات اللاحقة ومن بينها كتاب أبوديب» ويقصد (البنية الإيقاعية في الشعر العربي)^(٣٢) فهل نستخلص من هذا أن الدراسات الاستشراقية للعروض ، وما تلاها من دراسات وأبحاث لتلامذة المستشرقين التي اعتمدت النبر والمقطع والإيقاع والتنغيم . . . لم تصل إلى المبتغى ؟

إن الحقيقة التي لا مراء فيها ، أن هذه الدراسات والأبحاث ، أثرت وجوه الإدراك بعلم العروض أيما إثراء . . خاصة وأنها اعتمدت مناهج حديثة كتوظيف المصطلح اللساني ، ومجال الصوتيات phonetics et phonology فضلا عن أبعاد الدرس النفسي الفيزيقي psycho-physics أو فيما يتعلق بالمنحنيات النفسية السمعية pohycho Acoustic واستعمال القياسات والأجهزة في المختبرات للتعرف علي ما يسمى بالفون phone .

إلا أن الخطأ القاتل لم يأت من إيجابيات وسائل البحث العلمي المعاصر . بقدرما جاء بالدرجة الأولى من نقص في المنهجية المتبعة التي لم تهتم بخصوصيات الشعر والعروض العربيين .

فكانت العملية عند المستشرقين أو عند تلامذتهم من الباحثين العرب . تنزع نزوعا إلى الإسقاط ومحاولة حشر الأطروحة العروضية في قوالب غربية جاهزة . حتى إننا نجد من يميز بين الوزن والإيقاع بشكل غريب ، كما فعل أبوديب في كتابه : (البنية الإيقاعية للشعر العربي) ص ٢٣٠ و ٢٤٠ . إذ يقول بلغة يصعب فهمها أو تأويلها : «يحدد التركيب الوزني للشعر في هذا البحث بأنه التسابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات . ويشكل هذا التسابع في كتلة مستقلة فيزيائيا ، لها حدان واضحا : البدء والنهاية ، يمكن للكتلة هنا أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ من تركيب عدد من الوحدات الصغرى (السطر والبيت باعتباره في الشعر التناظري تركيبا للشطرين)» .

«أما الإيقاع فهو شيء آخر ، إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرفهة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التسابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعا لعوامل معقدة الإيقاع . إذاً فهو حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني حتى تكتسب فئة من نواة خصائص الفئة أو الفئات الأخرى» .

بل ذهب د . كمال أبو ديب أبعد من هذا معتمدا على النبر الذي استقاه من المصادر الغربية ، فتأثر به تأثرا كبيرا . الشيء الذي جعله ينتقد العروضيين العرب لا شيء إلا لأنهم أهملوا النبر .

وذلك قوله: «إن العروضيين العرب بعد الخليل، العقل الغد، أخفقوا في التفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع، وكان حديثهم عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل، وحولوا العروض العربي إلى عروض كمي نقي ذي بعد واحد مخفيين بذلك بعده الآخر الأصيل: حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المتميزة» ص ٢٣٠.

وهذه -كما نلاحظ- مقولات الاستشراق الذي يؤمن بأهمية النبر في دراسة العروض العربي. ولقد رأينا سابقاً- رأي فايل Weil في اعتبار الوند وحدة نبرية خالصة. فالدارسون المحدثون العرب -في أغلبهم- تعاملوا مع علم العروض العربي بأراء غريبة فلم يقدموا جديداً بقدر ما أنقلوا كاهل هذا العلم الأصيل، بأشياء غريبة، خاصة حين عمدوا إلى رائده الأول^(٣٣) فحاولوا إنطاقة بها لم يقله، ضرباً من التأويل والتخمين كما فعل فايل Weil نفسه في كتابه (العروض).

ثالثاً: الإيقاع * Rhythme

يرى بعض الدارسين العرب المحدثين، تأثراً بالدراسات الغربية أن الإيقاع حصيلة طبيعية لاتحاد الكم: (توالي المقاطع القصيرة والطويلة) والنبر. بل إننا نجد بعض الباحثين قد وظفوا مصطلحي النبر والإيقاع على أنها مترادفان. إلا أن النبر والكم يشكلان اتحاداً وامتزاجاً ينجم عنه الإيقاع. وقد عبر عن ذلك الدكتور كمال أبو ديب:

«الكم بشكل عام كتلة حركية لا تخلق لإيقاعاً، ويحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية وتركيبها الموسيقي في حقول موسيقية لها خصائصها المنفردة، والنبر عنصر الحيوية في الإيقاع، لا يأتي اعتباطياً، برغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعها فإنه جذرياً يرتبط بكم من كتل الحركة لارتباطه بالتتابع الأفقي لنزاهة المؤسسة بكلمات أخرى، النبر يقع على كتلة كمية، ويؤدي دوره الموسيقي عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها في عبارات موسيقية الإيقاع. إذاً هو تفاعل للنبر والكم»^(٣٤).

وإن أبا ديب لم يستخلص هذا من عنده بل هو في ذلك يجاري آراء المستشرقين الذين عمدوا إلى دراسة العروض العربي انطلاقاً من المقاطع والنبر والإيقاع. فإننا نجد (كانتنو) يعرف الإيقاع باختصار شديد بأنه: «تردد ارتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابه»^(٣٥).

وإننا نجد آراء الباحثين العرب المحدثين تكاد تتحد في هذا المجال، لمدى تأثيرها بأراء المستشرقين خاصة، وآراء علماء الأصوات الغربيين عامة: كالـدكتور إبراهيم أنيس، والمرحوم الدكتور محمد مندور، والدكتور محمد النويهي، والدكتور كمال أبو ديب.

فلنتأمل كيف يحدد مندور دور النبر والمقطع في تحديد الإيقاع: «أما الشعر الكمي فقد أحس القدماء بأن مجرد عودة مقطع طويل بعد مقطعين قصيرين. مثلاً لا يكفي لإيضاح الإيقاع، فدلوا على أن هناك ارتكازاً شعرياً يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود في الموضع نفسه تقريباً من التفاعيل الأخرى»^(٣٦).

ولقد كان فايل Weil من قبل، قد أكد هذا جاعلاً من الوند المكون من مقطع طويل منبور، ومقطع

* أورد Seymour chatman جملة من التعاريف للإيقاع في كتابه: خاصة في الفصل: (A theory of Meter) Mauton and co 1965, p: 17-29 the nature of rhythm.

عالم الفكر

قصر، الإيقاع الجوهري، ولنتأمل ما كتبه فايل Weil عن أهمية الوند في عروض الخليل، بل في دوائره أيضا، لنذكر أن دراسة العروضيين المحدثين العرب لم تخرج عن إطار الدراسات الاستشرافية المثارة بـ (النبر والمقطع والإيقاع) يقول فايل Weil :

«وبما أن هدفه (يقصد الخليل) كان القمم الإيقاعية في الأوزان المختلفة التي أحست بها أذناه في حالات منتظمة كذلك التي أشرت إليها في البحور السابقة - وهذا يعني أن مقاطع الأوتاد غير المتغيرة كنباتات لإيقاعية لأوزان ثابتة غير منفصلة - كان عليه أن يركز أولا على النظام المنسق الكامل للدوائر، وأن يقبل القول بأن كل أجزاء الأوزان لها شكل نموذجي غير متغير. وعلى هذا النحو استطاع أن يصل إلى علاقة وثيقة بين كلا العنصرين الوزنيين مع بعضهما في كل دائرة على حدة».

ويقدر الدكتور سعيد بحيري حقيقة ما ذهب إليه فايل Weil بقوله : «فالإيقاع يتشكل من الكم الناتج عن تتابع المقاطع الطويلة والقصيرة على أبعاد زمنية متساوية، ومن النبر أو الارتكاز الذي يحدده هذا الجوهري الإيقاعي أو الوند في مصطلح الخليل»^(٣٧).

بل إنني من خلال البحث عن مدى استفادة العروضيين المحدثين العرب من الباحثين المستشرقين في إطار دراسة العروض العربي. وقفت على تعريف للإيقاع في مقال بمجلة (المشرق) نشر سنة ١٩٠٠. وحين تفحصت المراجع وجدت الكاتب : (الأب خليل أده اليسوعي) قد استفاد من مستشرقين : كالبارون : كارا دي فو (Cara de vauz) الذي ترجم : (الرسالة الشرفية في النسب التأليفية لصفي الدين عبدالمؤمن البغدادي)، وذلك إلى الفرنسية.

وكوسغارتن Kosegarten الذي ترجم رسالة الفارابي في علم الأدوار. هذا فضلا عن المستشرقين غويار guyar وهرثمن .

إذن لا نعجب حين نجد مقالة تحت عنوان (الإيقاع في الشعر العربي) مع بداية هذا القرن قد عالجت قضية الإيقاع، ولكن بمنظور استشرافي غربي محض. إذ يقول الأب خليل أده :

«الإيقاع جملة أزمنة متناسبة محددة بالنقر تتعاقب بأدوار متساوية فلا بد للسامع أن يميز هذه الأدوار بسهولة ولذلك اعتادوا أن ينفروا نغمة أشد في أوائل الأدوار فسموا زمن هذه النغمة الأولى (الزمن القوي) Ictus temps fort، والزمن القوي لا يختص بإيقاع الغناء فقط بل يكون في إيقاع الشعر أيضا. فإن المنشد يشدد المقطع الذي يقع عليه هذا الزمن القوي وهذا التشديد يدعوه الفرنج Accent metrique توافقته عندنا لفظة (النبرة)»^(٣٨).

ومن خلال كل ما سبق يمكن القول : إن للإيقاع ارتباط بالشعر والعروض وهو بالتالي قابل للتعريف. ومن ثم قال شاتمان Chatman : «الوزن نوع والإيقاع جنس» ولعل هذه أمثلة علاقة توضيحية بين الوزن والإيقاع لأنها لا تقبل صيغة التماثل والتناظر. إذ يصبح الوزن بالضرورة إيقاعا ولكن ليس كل إيقاع وزنا.

وجهة نظر

لعل من المفيد أن تنتهي إلى وجهة نظر خاصة هي ثمرة هذا البحث. فنلاحظ أن دراسة العروض العربي ، ينبغي أن تنطلق من مسلمات لا مناص منها. ومفادها أن للعروض في الشعر العربي خصائص مميزة. لا

ينبغي بحال من الأحوال أن تخضع لإسقاط أو مقارنة بما ليس لها به صلة، كالشعر والعروض الغربيين. علما منا أن وجه المقارنة غير مستحب حين تنعدم وجوه التقارب أو التماثل والتناظر.

حقا، إنه في إطار الأدب المقارن.. يمكن إجراء صيغ للمقارنة الهادفة، دون إسقاط أو ادعاء نمطية واتباعية للفعل العروضي.. أو اتخاذ طريقة تحليلية بغية إخضاع المادة العروضية لأحكام غاية مستهدفة سلفا، لا صلة لها بالعروض العربي. وهذا لا يعني - قطعاً - أن خصوصية هذا الأخير، تنفي وقوعه في ملتقيات التشابه والتقاطع والتطابق.. مع ما عند الغير. ولقد لمسنا هذا في بعض الدراسات التي تعتمد على المقارنة الخالصة دون إجحاف أو إسقاط.. كالدراسات التي أجراها مع بداية هذا القرن في مجلة المشرق الأب خليل أده اليسوعي خاصة فيما يتعلق بالإيقاع في الشعر العربي، إذ حاول أن يوضح الأشكال في قضية الوزن والإيقاع عددا العلاقة الرابطة بينهما، منتهيا إلى بعض نقط التلاقي والتشابه بين ما عندنا وما عند الإفرنج، وذلك قوله: «من الممكن وقوع اختلاف في البحر دون اختلاف الإيقاع. وهذا ما أراده العروضيون بوضعهم دوائر في العروض. فإن لكل دائرة إيقاعا واحدا يشمل عدة أبحر على حسب عدد النقرات. قال القديس أغوستينوس في تأليفه عن الموسيقى: «كل بحر إيقاع وليس كل إيقاع بحرا». لأن الإيقاع هو تولي أدوار لا يجد عددها، وأما البحر فإنه يتضمن عددا معلوما من هذه الأدوار ولذلك سباه القدماء بالقياس». (ثم يضيف) إذا قابلنا هذا الإيقاع بالأوزان الشائعة في الغناء الفرنسي وجدنا أنه هو الوزن المسمى عندهم بالثلث *mesure á trois temps* لأن سريع المرحع عندهم بمثابة ما يدعونه *croche* (٣٩).

وهكذا ينبغي التركيز على شيء مهم في البحث العلمي. ذلك أن الطريقة والمنهجية حين لا تستند في خطواتها لخصوصية المادة المدروسة.. لا تقدم شيئا ذا أهمية بقدر ما تحاول خلق استثناس بإداة ماتنفلك أن تنبر عنها وتحاكيها.

فأحيانا كثيرة نمسنا مادة الدرس بخصوصياتها.. الطريقة الخاصة، والمنهجية الصائبة.. التي تمكن من الوصول إلى النتائج الباهرة. وهذا ما لم تسع إليه معظم الدراسات الاستثنائية أو بعض الأبحاث المعاصرة للعروضيين العرب. إلا الذين عمدوا - فقط - إلى تفسير العروض العربي دون البحث والاجتهاد في إطاره كما فعل فايل Weil في مادة العروض في الموسوعة الإسلامية.

ومن ثم كان من السوابج العوده إلى خصائص العروض العربي في ربط وطيد بالنظام الصوتي الخاص به.

إن اعتماد النبر كأساس للوزن، دليل على عدم سلامة منهجية البحث. والدليل على ذلك أن قواعد النبر تختلف وتباین من قطر عربي لآخر. بل إنها تختلف من رقعة لأخرى في القطر الواحد.

كفیف يكون هذا الاختلاف الكبير، ثم يتوحد وزن، كوزن البحر الطويل مثلا، منذ غابر الأزمان؟ لو كان العروض على أساس نبري، لكان للبحر الطويل عدة أوزان لا تحصى. فما بالك بأوزان البحور الأخرى؟!

ثم كيف يمكن رصد الإيقاع في الشعر العربي انطلاقا من النبر؟
إننا لا نطمئن إلى جدلية سلبية مفادها، أن النبر فاعل أساسي في الإيقاع الشرعي. خاصة وأنا لا نجد في

عالم الفكر

دراسات وأبحاث السلف من اعتمد ذلك، وليس الأمر منهم صادرا عن جهل أو إغفال. . فلقد سبقت الإشارة إلى نص من الأغاني ذكر فيه النبر.

ولكن ما ينبغي الوقوف عنده، وقفة متأنية، هو الفاعلية المطلقة في النظام الصوتي العربي. الذي يجعل العربية نسقا كيميا.

ولننعم النظر في العلاقة النظامية التي يقيمها ابن جني في كتابه: (سر صناعة الإعراب) بين طوال الحركات وقصارها: «اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف والياء والواو. فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة والكسرة والضمة.

فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو. وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة. وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة. . وبذلك على أن الحركات أبعاض الحروف، انك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه»^(٤٠).

وفضلا عن هذا يأتينا د. سعد مصلوح من العروضيين المعاصرين بشلاطة أدلة تؤكد خصوصية النظام الصوتي العربي واعتماده الكم كأس فاعل.

- الدليل الأول، هو كون الكم مورفيا فاعلا على المستوى الصرفي في الحركات ومثاله: شذّ / شاذّ، قتل / قاتل، قُتل / قوتل.

- الدليل الثاني، يأتي من الأثر الدلالي للتضعيف ومثاله:

عدا / عدّى، كلم / كلّم، بذّر / بذّر.

الدليل الثالث: هو كون الكم مورفيا فاعلا على المستوى الصرفي في الصوامت ومثاله: كسر / كسّر، قتل / قتل^(٤١).

ولهذا يلاحظ أن السلف اهتموا بكل ما له تأثير على النظام الصوتي: الكم، والهمس، والجهر، والتفخيم، والترقيق، والشدة، والرخاوة. . وتقسيم المد في قراءة القرآن إلى واجب وجائز ثم إلى منفصل ومتصل. . بينما لم يستوقفهم النبر.

ومن ثم «لا وجود في العربية لنظام إيقاعي نهري حاكم على الأشكال العروضية كافة قديما وحديثا، وبه تنتفي الحاجة إلى التمييز بين النبر اللغوي والنبر الشعري لانفكاك الجهة بينهما إذ تصبح العلاقة بينهما من ظواهر الإنسان المتغيرة بحيث لا تشكل نظاما مهيما»^(٤٢).

وبالعودة إلى دائرة المعارف الإسلامية الطبعة الجديدة ص ٦٩٣ مادة العروض سنجد تصريحا واضحا بينا لجوتيرلد فايل^(٤٣) يكشف فيه بجرأة خطأ الاستشراق في دراسة العروض العربي انطلاقا من منهج الأعراب الأوربية. وكيف أنهم انتهوا إلى خلط لا يمت للحقيقة بصلة، إذ يقول: «لم يعتمد المستشرقون الأوربيون كلية على علماء العروض العربي، لأنهم لم يدركوا السبب العميق وراء تعقيد نظامهم، فهم لم يدركوا سبب وضع الدوائر، وسبب الانتقال من الأشكال النظرية للبحور إلى الأشكال الواقعية عن طريق نظام معقد من التغيرات المقبولة. يضاف إلى هذه التعقيدات أن تصور علماء العرب، والطريقة التي يفسرون بها الظواهر الصوتية الإيقاعية، ظلت

غريبة عنا بناها. فهم يصفون الظواهر العروضية من الخارج، من خلال التغيرات التي تصيب حروف كلمات البيت، بينما كنا نحن متعددين على شرح مختلف الأشكال العروضية للشعر، في كل اللغات، عن طريق خصائص مقاطعها. ولم نجد في نظام العلماء العرب أي إشارة تتحدث عن الطول والنبر في مقاطع الشعر العربي القديم. وهكذا ظهر أننا لن نستطيع معرفة شيء منهم عن الطبيعة الواقعية للعروض العربي. إذا كان كميّا محضاً، أم أن النبر كان له دور في تكوين إيقاع هذا الشعر، وقد كان لنا ميل على العموم إلى عدم الاهتمام بهذا النظام، ولم نستعمل مصطلحاته إلا على مضض. . . وهكذا يكون قد شهد شاهد من أهلها!

ففضلاً عن سلبية منهج البحث الذي سار عليه جل المستشرقين، فقد سقطوا سقطة مميتة حين عمدوا إلى الأعاريف الأوربية دون أن يأخذوا بعين الاعتبار خصائص الشعر العربي ومقوماته الاصطلاحية العروضية. التي ظلوا يجهلونها مادام ليس في «نظام العلماء العرب أي إشارة تتحدث عن الطول والنبر في مقاطع الشعر العربي القديم» على حد تعبير فايل Weil.

إلا أن الإشكال ليس في هذا. وإلا لكان علماء العروض قد أفاضوا واستفاضوا في الحديث عن كل ما له صلة بالعروض. وحسبهم هذه المصنفات الكثيرة التي أوسعت العلم نقاشاً وبحاثاً وترسيخاً حتى تناولت الأبحر المهمة. . . والأوزان التي كادت أن تدخل حكم الانقراض. فما بالك أن يهملوا ما يقيد هذا العلم أو ما يوضحه. . . (٤٤)

وقد كان الشعر عند العرب يحتل المكانة المرموقة والمنزلة الرفيعة. يقول ابن السراج في مقدمة كتابه (المعيار في أوزان الأشعار) ما يلي: «فإن الشعر لما كان ديوان العرب، المثقف لأخبارها، والمقيد لأوزان كلامها، والمبين لمعاني ألفاظها، والمنبئ على أداها ومكازم أخلاقها، وكان حجة ترجع إليها في تفسير ما أشكل من كتاب الله تعالى، ومفرعاً يلجأ إليه في بيان ما استبههم من حديث رسول الله (ص) رأيت أن العناية بمعرفة أوزانه مهمة في الدين، متعينة على كافة من يقوم بها من كافة المسلمين، لأن الجهل بالوزن يؤدي إلى تغيير اللفظ بتحريك ساكن، أو إسكان متحرك، أو تخفيف مشدد، أو تشديد مخفف، وذلك يطل الشقة بكلماته، ويمنع الاستشهاد بلغاته لتعرضها للاحتال عند من يجهل الوزن، وما كانت هذه سبيله فلا يجوز الاستدلال به، إذ ليس أحد احتمالاته بأولى به من الآخر.

فلما رأيت ذلك مها في الدين استخرت الله تعالى في إنشاء كتاب يرجع إليه في هذا الشأن، ويعتصم به عند إشكال شيء من الأوزان. . .» (٤٥).

إذن، لم تكن العناية عند القدماء من علماء العروض رهينة بتزجية الوقت. أو التسلية بأوزان لا طائل منها. . . بل كان الأمر على غاية من الخطورة، ومن أجل ذلك انصب الاهتمام، وعقد العزم، وتفتتت الهمم والمواهب. . . فأصبح هذا العلم كاملاً متكاملًا، عربياً أصيلاً.

وإن كل الاجتهادات التي يأتي بها دعاة التجديد في هذا المجال. لا تعدو أن تكون أماريض غريبة، أو شبيهة بالغريبة، أو مقبسة منها.

وذلك هو الإشكال الحقيقي الذي تورط فيه المستشرقون حين حاولوا دراسة العروض العربي. وهو نفس الإشكال الذي يحاول تلامذة المستشرقين تطبيقه، لتجاوز النظام الخليلي، بل لتفجير من الداخل، بغية إحكام التبعية المطلقة، حتى على مستوى العروض. وبداية الفتنة تشكيك في الخصائص والمميزات الذاتية. . . بغية الاستلاب والدوبان في الذات الأخرى.

الهوامش

- (١) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف - الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف - ص ٧٦.
- (٢) Goldziher, Abhandlungen zur Arabischen philologie, Leiden - 1896, S. 76.
- (٣) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ص ٧٦ النص العربي.
- (٤) فصول، العدد الثالث، ١٩٨٦.
- (٥) بدايات الشعر، ص ٥٥-٥٦.
- (٦) D. Aber crombie Studies in phonetics and linguistics, oxford univ. press.
- (٧) كان فابل قد أعد لدائرة المعارف الإسلامية مقالة في العروض سنة ١٩١٣ في الطبعة القديمة.
- (٨) عنوان الكتاب في الأصل - Beyond the line, classical Arabic literary critics on the coherence and unity of the poem - E.J. Brill, Leiden, 1982.
- (٩) الدكتور شكري عباد (موسيقى الشعر العربي) ص ٣١.
- (١٠) Weil, G. Grundriss und system der altrabischen, metren, weisbaden, 1958 - S. 25.
- (١١) Weil, G. Grundriss, 1958 - S. 25.
- (١٢) السيد محمد سيد البحراوي - في البنية الإيقاعية في شعر السياب، نحو منهج معاصر لدراسة الإيقاع في الشعر العربي - رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة القاهرة، ١٩٨٣، ص ٨.
- (١٣) د. تمام حسان - مناهج البحث في اللغة - دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٧٤، ص ١٣٨ - ١٣٩.
- (١٤) د. إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر، ص ١٤٤ - ١٤٥. يحاول استنادا إلى نظريات المستشرقين أن يصوغ الأوزان العربية والتعديلات الممكنة إجمالاً عليها في صيغ مقطعية، الفصل الرابع، ص ١٤٤.
- (١٥) الكتاب السابق، ص ٣٥ Grundriss Weil.
- (١٦) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ٨١٥/٣.
- (١٧) بدايات الشعر العربي، ص ١٦١.
- (١٨) Weil, Grundriss - S- 25.
- (١٩) Weil, Grundriss - S- 25-26.
- (٢٠) الوزن والقافية والشعر الحر، (ج. س. فريز)، ص ١٤.
- (٢١) مناهج البحث في اللغة - دار الثقافة، الدار البيضاء، ص ١٦٣ - ١٦٤.
- (٢٢) مجلة المشرق للأدب خليل أده اليسوعي، العدد ٢٣، فاتح كانون الأول، ١٩٠٠.
- (٢٣) كتاب الأغاني، المجلد الثاني، صفحة ١٣٥ طبعة مصر.
- (٢٤) مجلة المشرق، العدد ٢٢ (١٥ تشرين الثاني)، ١٩٠٠.
- (٢٥) بدايات الشعر، ص ٨٠.
- (٢٦) الدكتور إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية، ص ١٦٩.
- (٢٧) الدكتور كمال أبرديب - في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٢٢٠.
- (٢٨) د. كمال أبرديب - في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٤٦٢.
- (٢٩) تفصيل ذلك في مقال: «المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي» سعد مصلوح، فصول ع ٩، ١٩٨٦.
- (٣٠) الوزن والقافية والشعر الحر Metre, Rhyme and free verse (ج. س. فريز) ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - دار الرشيد للنشر.
- (٣١) Weil, Grundriss 33-46-47.
- (٣٢) فصول مجلد ٦، عدد ٤، ١٩٨٦، ص ٢٠٠.
- (٣٣) هو الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري - تجميع أمهات الكتب العربية القديمة أنه وإضاع علم العروض - انظر: طبقات الشعراء لابن سلام، ص ٩ - والبيان والتبيين للجاحظ ١/ ١٣٩ - وطبقات الشعراء لابن المعتز، ص ٩٥ - وتهذيب اللغة للأزهري ١/ ١٠ - وطبقات النحويين واللغويين للزبيدي، ص ٤٧ - والعمدة لابن رشتي ١/ ١٣٥ - ومعجم الأدياء لياقوت ١/ ١١٣.
- (٣٤) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٣٠٦.
- (٣٥) دروس في علم الأصوات العربية، ترجمة صالح القرماوي، ص ١٩٧.
- (٣٦) د. محمد مندور، في الميزان الجندبي، ص ٢٣٤.
- (٣٧) فصول، العدد الثالث، ١٩٨٦، ص ٢٠٠.

- (٣٨) مجلة (المشرق) السنة الثالثة، العدد ٢٣، (١ كانون الأول، ١٩٠٠).
- (الإيقاع في الشعر العربي)، الأب خليل أده، الصفحات ١٠٢٣-١٠٩٠.
- (٣٩) مجلة المشرق للأب خليل أده اليسوعي، العدد ٢٣، ١ كانون الأول، ١٩٠٠ (الإيقاع في الشعر العربي).
- (٤٠) أبو الفتح عثمان بن جني (سر صناعة الأعراب) ج ١، تحقيق مصطفى السقا، ط ١، ص ١٩.
- (٤١) المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي: فصول. ع ٤-١٩٨٦، ص ١٩١.
- (٤٢) المرجع السابق، ص ١٩٢.
- (٤٣) جوتفريد فايل - Weill, G. وحده انفرد بين المستشرقين في عدم إخضاعه العروض العربي للأحاريض الأوربية أو قوانين الموسيقى النظرية وانصراف عمله إلى العروض والتحليل وتفسير فكرة دوائر الخليل.
- (٤٤) ينظر: البارع في العروض لابن القطام (مخطوطة خاصة)، تحفة الخليل في العروض والقافية لعبد الحميد الرازي - وعيار الشعر لابن طباطبا، والقوافي للأخفش والقوافي للتونسي والوفاي في العروض والقوافي للشريزي، والوفاي في نظم القوافي لأبي البقاء الرندي (مخطوطة خاصة) والمجاري في أوزان الأشعار للششتريزي.
- (٤٥) المجاري في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي - لأبي بكر بن عبد الملك بن السراج الششتري الأندلسي - تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية - الطبعة الثانية، المكتب الإسلامي، ١٩٧١.

المراجع

- (١) بداية الشعر العربي بين الكم والكيف - الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف.
- (٢) موسيقى الشعر العربي - الدكتور شكري عياد.
- (٣) في البنية الإيقاعية في شعر السياب - الدكتور السيد محمد سيد البحراوي.
- (نحو منهج لدراسة الإيقاع في الشعر العربي) رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة القاهرة، ١٩٨٣.
- (٤) مناهج البحث في اللغة - الدكتور تمام حسان - دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٧٥.
- (٥) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها - الدكتور عبدالله الطيب.
- (٦) الوزن والقافية والشعر الحر (ج. س. فرينز) ترجمة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة.
- (٧) كتاب الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني - طبعة مصر.
- (٨) الأصوات اللغوية - الدكتور إبراهيم أنيس.
- (٩) في البنية الإيقاعية للشعر العربي - الدكتور كيال أبو ديب.
- (١٠) دروس في علم الأصوات العربية - ترجمة صالح القرماضي.
- (١١) في الميزان الجديد - الدكتور محمد مندور.
- (١٢) سر صناعة الأعراب - أبو الفتح عثمان بن جني - تحقيق مصطفى السقا.
- (١٣) فصول، العدد الثالث، ١٩٨٦.
- (١٤) فصول، العدد الرابع، ١٩٨٦.
- (١٥) مجلة المشرق - للأب خليل أده اليسوعي، العدد ٢٣، فاتح كانون الأول، ١٩٠٠.
- (١٦) مجلة المشرق - للأب خليل أده اليسوعي، العدد ٢٢، (٦٥ تشرين الثاني)، ١٩٠٠.
- (١٧) Goldziher, Aghandlungen zur Arabischen philologie, Leiden - 1896, S. 76.
- (١٨) D. Aber crombie Studies in phonetics and linguistics, oxford univ. press, 1965.
- (١٩) Beyond the line, classical Arabic literary critics on the coherence and unity of the poem - E.J. Brill, Leiden, 1982.
- (٢٠) Weill, G. Grundriss und system der altrabischen, metren, wiesbaden, 1958 - Encyclopedia of Islam - N - E, 1960.

شعر السميسر:

(أبي القاسم خلف بن فرج الإلبيري)

بنيونس الزاكي

عصره

يذكر المؤرخون أن الأندلس قد عاشت في القرن الخامس الهجري - عصر الطوائف - أحداثاً بارزة كان أخطرها على الساحة السياسية سقوط الخلافة المروانية بالأندلس .

يقول الباحث «غرسية غومس»: «كانت قرطبة الأموية مركز توازن قلق . وعندما انهار صرح خلافتها انتشر عقد بلادها وتفرقت أيدي سبأ ، وقام على أنقاضها رؤساء طوائف العرب وأمراء الجماعات البربرية وفتيان صقالبة القصور فتقاسموها فيما بينهم إمارات ، وزالت مع ذلك التفرق القوة الموجهة للسياسة الأندلسية العامة ، واختفى ما هو أخطر من ذلك ، وهو المثل الإنساني الأعلى»^(١)

وقد كان لهذه النكسة السياسية رد فعل عكسي على الناحية الأدبية ، ذلك بأن الحركة الشعرية انتعشت في هذا العصر انتعاشاً كبيراً بسبب التنافس بين ملوك الطوائف الذين احتالوا على استمالة الشعراء إليهم ، واستغل هؤلاء الحاجة الملحة إلى مدائحهم ، وراحوا يغالون في الثمن ، والملوك يخضعون لمطالبهم ، ويستجيبون لرغباتهم فتفتت سوق الشعر حتى صارت المقطوعة القصيرة ترتحل ، فتبلغ بصاحبها إلى الوزارة ، وهذا ما عبر عنه ، الشقندي أصديق تعبّر حين قال في رسالته الموضوعية في فضل الأندلس: «ولم تزل الشعراء تتهاذى بينهم تهادي النواصم بين

— عالم الفكر —

الرياض، وتفتك في أموالهم فتك البراض، حتى أن أحد شعرائهم بلغ به ما رآه من منافستهم في أمداحه أن حلف ألا يمدح أحدا منهم بقصيدة إلا بمائة دينار»^(٢)

ولم يكن هؤلاء الشعراء المادحون - من حيث أوضاعهم الاجتماعية - على مستوى واحد، بل كان منهم المبرزون الذين كتب لهم أن يرتقوا أعلى مناصب الدولة ويحظوا بالرواتب الضخمة، ومن كانوا منتسبين إلى بلاط أحد الأمراء يتقاضون رواتب شهرية أو سنوية، وآخرون آثروا التطواف على قصور الأمراء مادحين متكسين بأشعارهم.^(٣)

وإذا كان ملوك الطوائف قد أمكنهم أن يضيفوا على عروفتهم المهزوزة حالة من العظمة المزيقة، بسبب ما أذاعه فيهم من الأمداح طائفة من الشعراء المتكسين الذين أشروا ثراء فاحشا بعد أن ركبوا جناح الكذب والنفاق، وسلكوا درب الرياء والافتراء في تعظيم حكومات كانت عوامل الاندثار قد دبت فيها. إذا كان كل ذلك قد حدث، فإن هذا العصر لم يخل من شعراء صدقوا ما عاهدوا الله عليه، وزهدوا فيما بين أيدي هؤلاء الملوك، فسخروا أشعارهم لت نقد المجتمع وسياسته الفاسدة، لا تأخذهم في الله لومة لائم. وقد كان هذا أمرا طبيعيا، ونتيجة حتمية لعصر فشا فيه الترف والفساد، وأثقلت فيه الكواهل بالضرائب التي كانت تؤخذ من الرعية قسرا لتوظف في سد ثغور فتحها هؤلاء الملوك على أنفسهم، أو لتسديد مرتبات الجند، أو الإنفاق على بناء القصور، فترتب عن ذلك كله شظف في العيش كابد ويلاتة السواد الأعظم من الرعية.^(٤)

وتقننا المصادر التي أرخت لهذه الحقبة من تاريخ الأندلس على ثلة من الشعراء أقضوا مضاجع هؤلاء الملوك، وألبوا الناس عليهم، وأشهر هؤلاء شاعران، أولهما: فقيه زاهد جمع إلى ثقافته الإسلامية المتينة كفاءة أدبية بارزة هو أبو إسحاق الإلبيري، والثاني أديب شاعر ناظم على أوضاع عصره - عصرية وبلدية - وهو أبو إسحاق خلف بن فرج المنبوز بالسيسر.

حياته

على كثرة ما عنيت كتب التراجم ومعاجم الاعلام بالتأريخ للأدباء، فإن السيسر لم يحظ بترجمة تنقصى أبرز أطوار حياته، ولعل ذكره هكذا في زمنه كان كافيا للتعريف به لشهرته يومئذ، وقد اكتفى ابن بسام - وهو أقدم من علمناه اعتنى بالترجمة له وأوسع لشعره في ذخيرته - بأن أثنى عليه وأشاد بأدبه، فنتعته بأنه «كان باقعة عصره، وأعجوبة دهره، وأنه صاحب مزودج كانه حذا فيه حذو منصور الفقيه، وأن له طبعنا حسنا وتصرفا مستحسنا في مقطوعات الأبيات».^(٥)

ولم تسعف أشعاره بما يمكن أن يستعان به على تركيب ترجمة له، سوى أنه كان يحيا حياة مضطربة لا يشوبها استقرار، ويعاني قلقا دائما لا يصحبه اطمئنان فضلا عن طموح كبير في تحقيق ذاته داخل مجتمع كانت أجوائه كدرة لا يجلوها صفاء. وقد سلم من شعره أيضا مقطوعة يترجع بها. أنه قضى حياته عزبا، وهو فيها يجذر مما يترتب عن الزواج من التزامات، وبخاصة تكسب الأولاد الذي يورثهما وزعا:

يمعني من تكسب الوليد
فإن يعيشوا أعش على ظلع
وإن أمت قبلهم تركتهم
علمي بأن البنين من كبدي
وإن يموتوا أمت من الكمد
أهون بين الأناس من وتد

١- شعره

كان السمسير من الشعراء الذين اشتهروا بالمقطوعات، وقلما جادت قريحته بقصيدة، ويبدو أنه غلب عليه - وأكثر شعره هجاء خاصة - حدة الطبع، وشدة القلق، وسرعة الانفعال، وهي صفات نفسية تحول - عادة - دون الإتيان بالمطولات الشعرية، وهو ما فطن له ابن بسام حين نبه على أن السمسير ذو طبع حسن، وتصرف مستحسن في مقطوعات الأبيات، وخاصة إذا هجا وقدح، وأما إذا طول ومدح فقلما رأيته أفلق. (٦)

ويمكن توزيع ما تيسر الوقوف عليه من شعره على الأغراض الآتية:
أ- الهجاء والنقد الاجتماعي

لن أكون مغالياً إذا ادعت أن شعراً كثيراً للسمسير في الهجاء قد حرمنه، وأن أكثر ما حيل بيننا وبينه أملت أسباب أخلاقية بحتة، وها هو ابن بسام يعلن ذلك صراحة، فيقول: «وله مذهب استفزع فيه مجهود شعره من القدح في أهل عصره صنت الكتاب عن ذكره». (٧)
وقد كان السمسير سليل السلسان، قوي البيان، ولقد برع في الهجاء وبلغ فيه شأواً بعيداً، وتأت له في ملكة فذة أظفرته بناصيته، وأقدرته على التصوير الدقيق الوجيز الذي يكون جامعاً مانعاً، ولا يدع مزيداً لمستزيد. ألا ترى إلى قوله في هجاء صاحب غرناطة:

يبنني على نفسه سفاهاً كأنه دودة الحرير

وقد كان هذا البيت - وحده - موجبا إهدار دمه، لولا أنه لاذ بالفرار واستجار بالمعتصم بن صبادح صاحب المرية والظاهر أن السمسير - وهو الشاعر الذي عاصر فترة قلقه من تاريخ الأندلس - قد عاش صراعاً نفسياً حاداً بين أن يجاري شعراء عصره عن ركنوا إلى الحياة الهنيئة اقتناصاً لفرصة الثراء التي واثت بها الظروف وإثارةً للسلاسة من بطش ملوك الطوائف ووعيدهم، وبين أن يسخر شعره لتصوير أوضاع عصره المزرية، ويكشف النقاب عن الفساد السياسي والاجتماعي الذي تردت فيه الأندلس بسبب ملوك كان مهمهم الأكبر إرضاء نزواتهم ولو على حساب الرعية، والحفاظ على عروشهم ولو في عيشة دنية. وقد استقر قرار السمسير على أن يكون من الفريق الثاني، وأشعاره تنبئ أن صدره كان ممتلئاً غيظاً وحقاً على أوضاع عصره، وأنه كتم ذلك حيناً، ثم لم يلبث أن كشف عن سريرة نفسه، وصب جام غضبه على هؤلاء الحكام بهجاء لاذع مقلع، فكان زعيم هذا الفن غير مدافع، ولقد غلب عليه الهجاء وملك نفسه، وصار «ديندن وهجيراه» حتى لقد ألف فيه كتاباً أسماه: «شفاء الأمراض في انتهاك الأعراض» (٨) وهذا الكتاب وإن لم يكن وصلنا فنتطلع على ما فيه، إلا أن عنوانه يوحي - كما استفاد ذلك الباحث الإسباني «بالثيا» - بأنه «تناول فيه ما كان يدعيه أهل عصره من خصال لم تكن فيهم ووضعهم موضعهم الصحيح» (٩).

فمن شعره الذي لحى فيه الشعراء عامة وحمل عليهم حملة تنال من مروءاتهم قوله:

أبغض أهل الشعر لكنني
فأنا أحب الشعر لكنني
فلمست تلقى رجلا شاعرا
إن لم يكن كفر تكن آفة
والعجب والنوك إلى الجهل في
وقد هجا كذلك أمراء عصره وأقذع في هجوهم، فقال:

ماذا الذي أحدثتم؟
نناد الملوك وقيل لهم
أسر العبدى وقعدتم
أسلمتم الإسلام في
إذ بالنصارى قمتم
وجب القيام عليكم
فعضا النبي شققتهم
لا تنكروا شق العصا

وإن تعجب فعجب لهذا الشاعر الذي لم تأخذه في قول الحق لومة لائم، فیهجو باديس بن جبوس - صاحب غرناطة - في سخرية لاذعة بعد أن استوزر نصرايا بعد يهودي، فكتب ثلاثة أبيات في عدة نسخ، وربما في شوارع البلد والطرق، وسار من ساعته إلى المرية مستجيراً بالمعتصم بن صراح، وطارأت الأبيات في أقطار الأندلس، ولما وقف عليها باديس أرسل وراءه أصحاب الخيل فقاتهم ولم يلحقوه (١٠).

وإن مما بلغت الانتباه في هذه الأبيات إشارة السمسير إلى تسلط اليهود والنصارى على مناصب الحكم، حتى إن اليهودي المذكور - وهو ابن الغريلة - (١١) سولت له نفسه قتل جبوس بن باديس لولا أن اتضح أمره، وقتل مع نفر من قومه بعد أن كشفت مؤامراته، وكان جبوس - فيما يبدو - في غفلة عن هذا اليهودي الذي اتخذه وزيرا له وكاتبا، لولا أن عصري السمسير وبلدية أبا إسحاق الإلبيري الذي أغرى أهل صنهاجة بقصيدته النونية الشهيرة (١٢)، فشارت ثائرتهم على اليهود، وكان من نهايتهم ما علمت «فأراح الله البلاد والعباد ببركة هذا الشيخ الذي نور الحق على كلامه باد» (١٣).

ولم يكن هجاء السمسير وقفا على ملوك عصره، بل تعداهم إلى أهل عصره من أدباء وأعيان، فهو إذ يتأمل أشعار معاصريه لا يجدها شيئا ذا بال، فلا يتردد أن يعلن عن رأيه في ذلك بقوله:

يا شعراء العصر لا تحسبوا
شعركم مذ كان محسوسا
فلإننا حيكم ميت
كأننا محيكم عيسى
إن كان منظومكم عندكم
سحرا فمنظومي عصا موسى

وقوله بهجو ابن الحداد:

وقالوا ابن حداد فتى شاعر
قلت: وما شعر ابن حداد
أشعاره مثل فراخ الزنا
فتشس تجد أخبث أولاد

كما لم يكن بعض أعيان عصره بمنجاة من هجوه، وقد أورد له ابن بسام مقطوعة (١٤) يهجو فيها أبا الحسن علي الصامري الذي كان - فيما يبدو - بخيلا، وأبيات هذه المقطوعة تطفح بسخرية لاذعة، واستهزاء بالغ لا يلبث قارئها أن تأخذه الشفقة على هذا المهجو، وإن يكن التصوير الدقيق لحاله يغري بالضحك منه والتندر به.

عالم الفكر

وأخيراً، فإن السيميسر قد استاء من أحوال بعض المدن الأندلسية، وأعلن عن تدمره من الأوضاع التي كانت عليها، ومن ذلك قوله في بلنسية :

بلنسية بلدة جنة وفيها عيوب متى تختبر
فخارجها زهر كله ودخلها برك من قذر

ويتضح مراد السيميسر إذا علمنا أن بلنسية — كما يقول ياقوت — (١٥) كانت تسودها ظاهرة غريبة، وهي أن كنفها ظاهرة على وجه الأرض، وأن سكانها لو يكونوا يحفرون لها تحت التراب بسبب أن ذلك كان عندهم عزيزاً لأجل البساتين .

ب - الزهد والحكم

لم يخل عصر الطوائف من أشعار في الزهد والحكم، وإذا كان متوقعاً صدور ذلك من أديب فقيه كأبي إسحاق الإلبيري بحكم ثقافته الدينية، فإن ورود هذا الغرض على لسان شاعر هجاء كالسيميسر يستدعي وقفة تأمل .

وقد أرجع الدكتور إحسان عباس ظهور تيار الزهد في هذا العصر إلى عوامل، منها: أن الظرف قد شحذته فوضى الحياة السياسية، وزادت في حب الخلاص لدى الفرد من غوائل الحياة، وشجعت على طلب النجاة لنفسه حين كان يرى الأوضاع الاجتماعية تزداد سوءاً . . . وانتحاء بعضهم لشعوره بالنقمة على حظه من الدنيا وتورته على الناس، ويعد السيميسر من هذا الصنف، وإن لم يكن امرءاً عاملاً بمبادئه الزهدية (١٦).

ومن شعره الزهدي قوله :

جملة الدنيا ذهاب مثلما قالوا سراب
والذي فيها مشيد فخراب ويباب
وأرى الدهر بخيلا أبدا فيه اضطراب
سالب ما هو معط فالذي يعطي عذاب
فاتق الله وجنب كل ما فيه حساب

ويعلم السيميسر عن مذهبه في القناعة والدعوة إلى الرضا بالكفاف والعفاف فيقول :

دع عنك جاهها لا عيش إلا الكفاف
قوت حلال وأمن من الردى وعفاف
وكل ما هو فضل فإِنَّه إسراف

ج - الغزل والنسيب

لم يسلم من شعر السيميسر في هذا الغرض إلا مقطوعات انفراد ابن بسام بسوقها جميعها في ذخيرته، وأكثرها في الغزل الذكوري .

وقد استن السيميسر لنفسه مذهباً جديداً في هذا الغرض الشعري وجاهر به ودافع عنه، فهو لم يجار شعراء عصره الذين شُغفوا بالغلمان الأحداث، بل كان له ولع بذي العذار عن تقدمت به السن فاختهل،

عالم الفكر

والم الشيب برأسه ، وهو يعلل اختياره هذا بأن كانت هذه صفاته لم يتأب عليه إذا دعاه للوصال ، ولم ينزع به منزع الطفولة إلى اللهو والعبث ، بل يصفو له مشربه ، ويتأنى وده ووصاله :

يا أيها العائب العذار	وذو الجهل عائبه
لا أحب العذار إلا	إذا شاب صاحبها
فاطرح قول من يقول	كما طر شاربه
هو الطفل واحد	حين يهواه راغبه
أنا أشكو وهو تلهيه	عني ملاعبه
وإذا ما اصطفت كهلًا	صفت لي مشاربه

ويبدو أن مسألة العذار صارت هاجساً يلح على الشاعر إلحاحاً ، فهو يذكر في مقطوعة ثانية كيف أنه هام حياً بطفل فدعاه للوصال ، لكنه صد عنه صدودا ، ولما اشتعل قلبه نارا لهجرانه ، وحالت الظروف دون وصاله ، دعا ربه لينبت عذارا بعارضيه ، فاستجبت دعوته ، فازداد محبوبه حسنا وجمالا ، وفؤاد الشاعر استعارا وعقله خيالا :

لما أبى عن وصاله	وأضرم القلب نارا
ولم أجد لي عزاء	دعوت ربي انتصارا
وقلت يا رب أنبت	بعارضيه عذارا
فكان ذاك ولكن	زاد الفؤاد استعارا
إذ صار صباحا وليلا	وكان قبل نهارا

وله مقطوعة في النسب تسيل رقة وعذوبة حتى لكأنها الماء الزلال أو السحر الخلال ، وهي :

بين الازرة والمآزر	حسن نحن له الأكابر
فلذا نظرت إلى الحدود	رأيت أنواع الأزاهر
وإذا تأملت الثغور	وما لنا ظمهن نائر
أبصرت درأ يغتدي	خرا وما للخمر عاصر
وإذا تأملت المعاجر	تحتها دعج المهاجر
خلت المنية أقبلت	من جيش صقلب والبرابر

وقد أبدع السميسر في هذه المقطوعة ما شاء له أن يبدع ، وإن يكن مسبقا إلى طرق هذا المعنى ، متكئا فيه على تصوير سبقه إليه شعراء قبله .

د- فنون شتى

لم يفت السميسر أن يتناول أغراضا شعرية مختلفة ، أبرزها - مما تبقى من شعره - الوصف والثناء . ومن ذلك قصيدة أنشدها في بيان سوء الحال الذي آل إليه بنو عامر بعد أن حلت بهم النكبة ، وغدر بهم الزمان فأحال نهارهم ليلا ، وعزهم ذلا ، وسرورهم حزنا ، وعمرانهم خرابا :

عالم الفكر

أصاب الزمان بني عامر
فعماد نهارهم مظلمها
أماهم الدهر قبل المنون
فأين السرير وأين السرور
فلا تعجبين بما قد ترى
وكان الزمان بهم يفخر
وليلهم بعد لا يقمر
فهم ميتون ولم يقرؤا
وأين القصور التي عمسروا؟
فلا خير في كل ما تبصر

والمقطوعة تشي بأسى عميق، وتفجع بالغ لآل هذه الدولة التي كانت - خلال ربح من الزمن - مهوى الأفئدة، ومخط الرحال، ثم جرت عليها سنة الله في الحياة من تبدل الأحوال، ودوام الحال - كما قيل - من المحال.

ويهل السمسير ما آلت إليه زهراء قرطبة من خراب ودمار، فلا يملك إلا أن يرثيها بأبيات تقطر أسى:

وقفت بالزهراء مستعبرا
فقلت: يا زهرا ألا فارجمي
فلم أزل أبكي وأبكي بها
كأنها أثار من قد مضى
معتبرا أنشد أشأتا
قالت: وهل يرجع من ماتا؟!
هيهات يغني الدمع هيهات!
نوادب يندببن أمواتا

والسمسير - كغيره من شعراء عصره - وفي لوطنه، وقد كان لغرناطة خاصة - وهي المدينة التي قضى بها شطرا من حياته - وقع خاص في نفسه، فلم تزل أثيرة لديه، تشده تربتها إليها شدا، فلا يطيق فراقها رغم سوء أحوالها، وتسلط حاكمها:

قالوا: أتسكن بلدة
فأجبتهم بتأوه
غرناطة مشوى الجنين
نفس العزیز بها تهون؟
كيف الخلاص بها يكون؟
يلذ ظلمته الجنين

وأقدر أن السمسير - شأنه شأن أدباء زمانه - قد أخذ من علوم عصره بنصيب، وضرب فيها بسهم، ثم خلص - بعد دراسة لها وتأمل فيها - إلى أنها جميعها باطلة عدا علمين اثنين، وهما: الشريعة والطب، ولا قيام للأول إلا بالثاني استنادا إلى أن الشعائر التي تعبدنا الله بها لا تتحقق على الوجه الأكمل ما لم تكن الأجسام سليمة غير علية:

كل علم ما خلا الشر
غير أن الأول الطب
هل تمام الشرع إلا
فلذا كان عليلا
ع وعلم الطب باطل
على رأي الأوائل
أن يكون الجسم عاملا
بطلت تلك العوامل

ويذهب في أبيات أخرى نفس المذهب، فيرى أن الطب من الدين بمنزلة الروح من الجسد، فما لم تصح الأبدان لم تُطَق التكاليف الشرعية، وهو ما نص عليه علماء الشريعة حين قرروا أن «المحافظة على الأبدان قبل المحافظة على الأديان»:

ما الطب للدين إلا
هل الشريعة إلا
كالروح للجثمان
بصححة الأبدان؟

ويستهوي السمسير - كما استهوى طائفة من الشعراء قبله - وصف التحول^(١٧) فيجاريهم في ذلك بإشاد أبيات ركب فيها جناح المبالغة ، واصفا ما آل إليه حاله :

وأنحلني شوقي لكم فلو أنني
أكون من المحسوس هبت بي الريح
فمن كان ذا روح شكاً فقد جسمه
فها أنا لا جسم لدي ولا روح

هـ - خصائص شعره

إن السمة البارزة في شعر السمسير هي العفوية في التعبير والصدق في الأداء ، فشعره تنساب فيه المعاني انسياً ، لا يكدر صفوها محسنات بلاغية . ولقد أوتي ملكة خاصة في تشخيص الصورة والإحاطة بالمعنى في أوجز لفظ ، وقد تقدم أن بيتاً واحداً أنشده في هجاء ابن بلقين كان سبباً كافياً لإهدار دمه . وأما أبياته الغزلية التي طالعها :

بين الأزرة والمآزر حسن تحن له الأكابر

فهي تكاد تسيل رقة وعذوبة ، فما شئت من حسن التقسيم ، وجودة التشبيهات ، إلى جناس خفيف لا تكلف فيه ، وهي بشكلها ومضمونها قد استولت على الغاية من جمال الصياغة وحسن البيان . ولم يكن ليفوت السمسير أن يوظف ثقافته الإسلامية والأدبية في شعره ، فقد لاحظ آثار ذلك في بعض مقطوعاته ، فهو مثلاً يعتمد إلى قصص القرآن ، فينتخل منها ما يناسب حالاته النفسية ، كقوله - مستفيداً من قصة نوح عليه السلام مع قومه - :

ضعت في معشر كما ضاع نوح
ضربوه وما ضربت ولكن
فتأخرت عن ديار ي هوني
بين قوم أصبحوا كفاره
جعلوني ممن ينافر داره
وأهويننا لمن يخلي دياره

وهو إذ يصور حال مهجوه أبي الحسن العامري يعجب لجوده ، فيوظف - سخريه منه واستغراباً لصنيعه - قصتين من القرآن الكريم : استحالة النار التي ألقى فيها إبراهيم - عليه السلام - برداً وسلاماً . وانفجار الماء من الأرض استجابة لدعاء موسى عليه السلام :

جاد عن بخل علي
فهني كالنار اعترتها
جاد نزرأ فقبلنا
عجب الناس وقالوا
هل رأيتم بعد موسى
أحدا فجر صخره

ويجد السمسير في قصة «عاد» مادة صالحة للاستشهاد على أوضاع عصره المتردية ، فيقول :

خنتم فهنتم ، وكم أهنتم
فأنتم تحت كل تحت
سكنتم يا رياح عاد
زمان كنتم بلا عيون
وأنتم دون كل دون
وكل ريح إلى سكنون

ويلم بحقيقة الزهد الشرعي في أبيات فيتكى على الأثر المشهور : «اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً» ، فيقول :

عالم الفكر

المسال ذل ، وذل
فاحرص كأنك باق
واقنع فإنك فان
ألا يرى لك مال
فما لذي فقر حال
غدا وكل حال

وهو إذ يعلل امتناعه عن اكتساب الأولاد، فيقول:

وإن أمت قبلهم تركتهم
أهون بين الأنعام من وتد

يتكئ على قول المتلمس:

ولا يقام على ضميم يراد به
هذا على الخسف مربوط برمته
وإذا يشح فلا يرثي له أحد

ويستفاد قوله في الحسد:

طار ذكرى ولم يطر
ذكره فهو يتقد

من قول أبي تمام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة
لولا اشتعال النار فيها جاورت
طويت أتاح لها لسان حسود
ما كان يعرف طيب عرف العود

وبيته الأخير في مقطوعته الغزلية:

خلت المنية أقبلت
من جيش صقلاب والبربر

ينظر إلى قول جرير المشهور:

إن العيون التي في طرفها حور
بصر عن ذا اللب حتى لا حراك به
قتلنا ثم لم يحين قتلانا
وهن أضعف خلق الله إنسانا

وقوله:

أما هم الدهر قبل المنون
فهم ميتون ولم يقروا

مأخوذ من قول الشاعر^(١٨)

ليس من مات فاستراح بميت
إنما الميت من يعيش كثيلا
إنما الميت ميت الأحياء
كاسفا باله قليل الرجاء

وعلى المستوى الموسيقي، فإن مما يلتفت الانتباه كثرة تردد شعر السميسر على البحور القصيرة، فمن مجموع أربع وخمسين قطعة صحت نسبتها إليه لم يرد له في البحور الطويلة إلا تسع: ثلاث في الطويل وست في التقارب، وما سوى ذلك إما أوزان قصيرة أو مجزوءة. وأكثر البحور استعمالا في شعره: السريع والمجثت.

النصوص

ملحوظة: رتبت القوافي ترتيباً هجائياً كالأبي: الروي الساكن فالمتنوع فالضموم فالمكسور.

(١) (الهمزة)

قال السيمس (مخلع البسيط)

١- حققت مذ كنت في أموردي ولم أداهـن ولم أراني

٢- وضعت في الأرض بين قوم غداً يضيـعون في السماء

- التخريج

بغية الملتمس للضبي: ١٣٣ (ط) دار الكاتب العربي- مصر- ١٩٦٧).

(٢) (الباء)

ومن شعره في ذم المرية: (خفيف)

١- بئس دار المرية دارا ليس فيها لساكن ما يحب

٢- بلدة لا تمار إلا بريح ربها قـدد تهب أو لا تهب

- التخريج

الذخيرة ٢/١: ٨٨٤، ونفح الطيب ٣/٣٩٠ والإعلام بمن حل مراکش وأغماط من الاعلام

للعباس بن إبراهيم ٨/١٤. وهو يشير إلى أن مرافقها مجلوبة، وأن المرية تأتيها في البحر من بر العدو كما ذكر ذلك المقرئ.

(٣)

وقال في الغزل (مجزوء الخفيف)

١- أيها العائب العذار وذو الجهل عائبه

٢- لا أحب العذار إلا إذا شاب صاحبه

٣- فاطرح قول من يقول كما طر شاربه

٤- هو الطفل واحد حين يهواه راغبه

٥- أنا أشكوه وهو تلهيه عنني ملاعبه

٦- وإذا ما اصطفت كهلأ صفت لي مشاريه

التخريج

الذخيرة ٢/٨٩٩. والعذار جانب اللحية، ويطلق أيضا على الشعر النابت به.

(٤)

ومن شعره في الزهد والحكم (مجزوء الرمل):

١- جملة الدنيا ذهاب مثل ما قالوا سراب

- ٢- والذي منها مشيد
 ٣- وأرى الدهر بخيلا
 ٤- سالب ما هو معط
 ٥- وليوم الحشر إنعام
 ٦- وصراف مستقيم
 ٧- فاتق الله وجنب
- فخراب ويباب
 أبدا فيه اضطراب
 فالذي يعطي عذاب
 سؤال وجواب
 يوم لا يطوى كتاب
 كل ما فيه حساب

- التخريج

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٨٩ : واليباب : الخراب .

(٥)

وقال محذرا من مغية الإفراط في الأكل (خلع البسيط) :

- ١- يا أكلا كل ما اشتهاه
 ٢- ثمار ما قد غرست تحني
 ٣- يجتمع الداء كل يوم
- وشاتم الطب والطبيب
 فانتظر السقم عن قريب
 أغذية السوء كالذنوب

- التخريج

خريدة القصر ٢/ ٥٠ . (ط/ مصر)، و٢/ ١٦٧ (ط/ تونس)، ورايات المبرزين : ٩٠ (ط. د. .
 النعمان) والمغرب في حل المغرب ٢/ ١٠٠ ، والذخيرة ١/ ٢ : ٣٩٢ ، والنفح ٤/ ١٠٨ .

(٦)

وقال (مجزوء الرجز) :

- ١- لا تسترب من غير ما
 ٢- وكذا حكوا بل صافيا
- تجنیه كالجانى المريب
 واضرب به وجه الطبيب

- التخريج

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٩٣

(٧) (التساء)

وقال في زهراء قرطبة بعد أن آلت خرابا (سريع) :

- ١- وقفت بالزهراء مستعبرا
 ٢- فقلت يا زهرا ألا فارجمي
 ٣- فلم أزل أبكي وأبكي بها
 ٤- كأنها أنار من قد مضى
- معتبرا أنسب أشاتنا
 قالت : وهل يرجع من ماتنا؟
 هيهات يغني الدمع هيهاتنا
 نوادب يندبن أمواتنا

- التخريج :

نفح الطيب ١/ ٥٢٧ - ٥٢٨

عالم الفكر

- وقال معتذراً عن تخلفه في استقبال ابن شرف القيرواني حين وروده غرناطة (مقارِب):
- ١- كتبت إلى سيدي قبل أن أراه ورجلي قد زلت
 - ٢- أيقصد يذبل غرناطة وأترك قصديه في زمركي
 - ٣- ويهبط كيوان من برجه إلينا ونحن على غفلة
 - ٤- فمعدرة لك حتى أراك فأنت الممثل في مهجتي

- التخريج:

الذخيرة ١/٢: ٨٩٧. وقد رد عليه ابن شرف بأبيات من نفس البحر والقافية هي في الذخيرة ١/٢: ٨٩٧، وعنهما في ديوانه ٤٣ صنعة د. حسن ذكرى حسن (ط مكتبة الكليات الأزهرية).

(٩) (الحاء)

- وقال يصف حاله وقد أنحله الشوق (طويل)
- ١- وأنحطني شوقي لكم فلوانني أكون من المحسوس هبت بي الربح
 - ٢- فمن كان ذا روح شكاً فقد جسمه فهنا أنا لا جسم لذي ولا روح
 - ٣- فيا لهف نفسي أين سلع وحاجر وأيسن النقا والرنند والبان والشبح؟

- التخريج:

المغرب ١٠١/٢. وسلع: موضع قرب المدينة، وقيل جبل بالمدينة انظر معجم ما استعجم ٣/٤٧، وقارن بالروض المعطار. ٣١٨ تحقيق د. إحسان عباس. مكتبة لبنان ط/٢ واللسان (سلع) وحاجر منزل في طريق مكة. اللسان (حجر) والنقا: مقصور الكتيب من الرمل. والبان: ضرب من الشجر. اللسان (بون وبين) والشبح: نبات سهلي يتخذ من بعضه المكناس، له رائحة طيبة وطعم مر، وهو مرعى للخيول والنعم، ومنايته القيعان والرياض. اللسان (شبح)

(١٠) (الذال)

وقال (مجزوء الخفيف):

- ١- خذ من الدهر ما أتى إن نعيماً وإن نكد
- ٢- كن كسكين جازر قاطع كل ما وجد

- التخريج:

الذخيرة: ١/٢: ٣٨٦، والمسالك ١٧/١٥٥.

(١١)

وقال في ذم الحسد: (مجزوء الخفيف):

- ١- حاسدي لي معذب يتقلى من الحسد
- ٢- وأنا عنه غافل لا وجدت الذي يجب
- ٣- دعه يشقى بدائه داؤه عللة الكبـد
- ٤- طار ذكرى ولم يطـر ذكره فهو يتقـد

-التخريج:

الذخيرة: ١/٢: ٨٩٦.

(١٢)

وقال في الحكم (مجت):

- ١- لا توفقدن عدوا وأطفئه بالتسودد
- ٢- فالنار بالفم تطفأ والنار بالفم توقد

-التخريج:

الذخيرة: ١/٢: ٨٩١.

(١٣)

وقال (خلع البسيط):

- ١- قرابة السوء شرداء فاحمل أذاهم تعش حميدا
- ٢- ومن تكن قرحة بفيه يصبر على مصه الصديدا

-التخريج:

الذخيرة: ١/٢: ٨٨٤، والمسالك: ١٧/١٥٤، والنفع: ٤/٢٠، وبلا عزو في شرح الشريشي على مقامات الحريري ٣/٢٣٠ (نشره د. خفاجي)، وفي الأول والثاني، جاءت رواية الشطر الأول كالآتي: «أقارب السوء دار سوء». وفي بعضها: «داء» مكان «شر».

(١٤)

ومن شعره (وافر):

- ١- تحفظ من ثيابك ثم صنها وإلا سوف تلبسها حدادا
- ٢- ويميز في زمانك كل حبر وناظر أهله تسد العبادا
- ٣- وظن بسائر الأجناس خيرا وأما جنس آدم فالعبادا
- ٤- أرادوني بجمعهم فردوا على الأعقاب قد نكصوا فرادى
- ٥- وعادوا بعد ذا إخوان صدق كبعض عقارب رجعت جرادا
- ٦- ومن يلمح ذكاء بناظريه يظن بياض قرطاس مدادا

-التخريج:

المقطوعة كاملة في الذخيرة ١/٢: ٨٩٥، وهي - عدا البيت الأخير - في النفع: ٣/٢٩١ والأربعة الأولى في الغيث المسج ٢/٣٣٣. (ط/ دار الكتب العلمية. ط/ ٢، ١٩٩٠)، والأبيات (١، ٣، ٤، ٥) في المغرب ٢/١٠٠ - ١٠١، والأول والثالث في أخبار وتراجم أندلسية: ١٢٣، وفيه: «وأما ابن آدم»، وفي الذخيرة خلاف يسير في رواية بعض الألفاظ.

عالم الفكر

وقال يهجو ابن الحداد (سريع):

قلت: وما شعر ابن حداد؟
فتش تجد أخبث أولاد

١- وقالوا: ابن حداد فتى شاعر
٢- أشعاره مثل فرائخ الزنبا

- التخريج:

الذخيرة ٢/ ١: ٨٩٤

(١٦)

وقال معللاً امتناعه عن تكسب الولد (منسرح):

علمي بأن البنين من كبدي
وان يموتوا أمت من الكمد
أهون بين الأنعام من وتد

١- يصنعني من تكسب الولد
٢- فإن يعيشوا أعش على ظلع
٣- وإن أمت قبلهم تركتهم

- التخريج:

الذخيرة ٢/ ١: ٨٩٦

(١٧) (الراء)

وله في وصف بلنسية (مقارب):

وفيها عيوب متى تختبر
وداخلها برك من قذر

١- بلنسية بلدة جنة
٢- فخارجها زهر كله

- التخريج:

أخبار وتراجم أندلسية: ٢٨، ومعجم البلدان ١/ ٤٩١.

(١٨)

ومن شعره في النسيب: (مجزوء الكامل):

حسن نحن له الأكابر
رأيت أنواع الأزاهر
وما لناظمهن نائر
خمرأ وما للخمر عاصر
تحتها دمع المحاجر
من جيش صقلب والبرابر

١- بين الأزرة والمآزر
٢- فإذا نظرت إلى الحدود
٣- وإذا تأملت الثغور
٤- أبصرت درأ يغتدي
٥- وإذا تأملت المعاجر
٦- خلعت المنية أقبلت

- التخريج:

الذخيرة ٢/ ١: ٨٩٧-٨٩٨ والمعاجر جمع معجر، وهو الثوب تلفه المرأة على استدارة رأسها ثم تجلبب فوقه بجلبابها (اللسان)، والدعج: السواد، وإذا انصرف إلى العين أريد به سعتها وشدة سوادها. المحاجر جمع محجر (بكسر الميم والجيم وفتحها). وعجر العين: ما دار بها وظهر من نقاب المرأة (اللسان).

وقال (مقارب).

- ١- رأيت بني آدم ليس في
- ٢- فلما رأيت جميع الأنام
- ٣- فمهما بدا منهم واحد

- التخريج :

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٩٥ والشرط الأخير مقتبس - كما هو ظاهر - من مطلع سورة الناس مع تغيير أملته ضرورة الغافية .

(٢٠)

وقال في الغزل الذكوري (مجت):

- ١- لما أبى عن وصالي
- ٢- ولم أجِد لي عزاء
- ٣- وقلت يا رب أنبت
- ٤- وكان ذاك ولكن
- ٥- إذ صار صباحا وليلا

- التخريج :

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٩٨ . وفي نقض هذا المعنى قال أبو عبدالله بن مناور الملقب :

- ١- حلقوا رأسه ليزداد قبحا
- ٢- كان قبل الحلاق صباحا وليلا

- التخريج :

انظر جذوة المقتبس للحميدي : ٣٧٤ تحقيق محمد بن تاويت الطنجي ، وبغية الملتبس : ٥٢٤ .

(٢١)

وقال في باديس بن حبوس حين استوزر نصرانيا خلفا ليهودي (مجزوء الخفيف) :

- ١- كل يوم إلى ورا
- ٢- فزمانا تهودا
- ٣- وسيصبوا إلى المجوس

- التخريج :

أخبار وتراجم أندلسية : ٨٤ .

(٢٢)

ومن شعره في وصف حاله بين أهل زمانه (خفيف) :

- ١- ضعت في معشر كما ضاع نوح
- ٢- ضربوه وما ضربت ولكن

عالم الفكر

والهوينس لمن يخلي دياره

٣- فتأخرت عن دباري هوني

- التخريج :

الذخيرة ١/٢ : ٨٩٥ .

(٢٣)

وقال في ذم الشعراء (سريع) :

أبغض أهل الشعر بالفطرة
إلا وفيه خلعة تكبره
تلازم الظهور أو السرّة
أكثرهم إلا مع النادرة

١- أنا أحب الشعر لكنني
٢- فلست تلقى رجلا شاعرا
٣- إن لم يكن كفر تكن آفة
٤- والمعجب والنوك إلى الجهل في

- التخريج :

الذخيرة ١/٢ : ٨٩٣ .

(٢٤)

ومن شعره (جزوء الكامل) :

ومقترا مثل العصارة
وعجبت من دهن الحجارة

١- جاء القليل مكدرا
٢- دهن الحجارة جاءني

- التخريج :

الخريدة : ١٦/٢ (مصر) و ١٦٨/٢ (تونس) .

(٢٥)

وقال يصف نكبة بني عامر (متقارب) :

وكان الزمان بهم يفخر
وليلهم بعد لا يقمر
وصبحهم ظل لا يسفر
فهم ميتون ولم يقبروا
فما لهم غير أن يذكروا
وأين القصور التي عمروا
فلا خير في كل ما تبصر
فسكناك في قبرك الأكثر

١- أصاب الزمان بني عامر
٢- نعاد نهارهم مظلم
٣- وأيامهم بعد لا تزدهي
٤- أماهم الدهر قبل المنون
٥- كأنهم أربع دارسات
٦- فأين السرى وأين السرور
٧- فلا تعجب بما قد ترى
٨- وهون عليك كثير الحياة

- التخريج :

الذخيرة ٢/١ : ٨٩٠-٨٩١ والآيات (١، ٤، ٥، ٨) في المسالك ١٧/١٥٥ .

(٢٦)

وقال يهجو ابن بلقين صاحب غرناطة حين رآه مشغولاً بتشييد قلعته (خلع البسيط):

- | | |
|----------------------------|-----------------------|
| ١- صاحب غرناطة سفيه | وأعلم الناس بالأمر |
| ٢- صانع أذفونش والنصاري | فانظر إلى رأيه السدير |
| ٣- وشاد بنيانه خلفاً | لطاعة الله والأمر |
| ٤- يبني على نفسه سفاهاً | كأنه دودة الحرير |
| ٥- دعوه يبني فسوف يدري إذا | أنت قدرة القدير |

- التخريج:

الآيات الخمسة في ملحق مذكرات الأمير عبد الله: ٢٠٧، والبيتان الأخيران بلا عزو في الأنيس المطرب بروض القوطاس لابن أبي زرع ١٥٤. والبيت الرابع في الذخيرة ٢/١: ٨٨٧، والفتح ٣/١٢٤، والاستقصا ٥١/٢.

(٢٧)

ومن شعره الذي نزع فيه منزعا فلسفيا (سريع):

- | | |
|-------------------------------|--------------------------|
| ١- ليس لمن ليست له قدرة | كالأخذ عند الرزء بالصبر |
| ٢- أولا فما حيلة مستضعف | ليس له فضل على السدر |
| ٣- نسبته منها فهذي وفا | تحت الذي حذله يجري |
| ٤- من كان مخلوقاً من الأرض إذ | ركب لم يطلع على السر |
| ٥- حتى ترى الجثة مطروحة | والنفس في عالمها تسري |
| ٦- فعندها يأمن ما يتقي | وعندها يعلم بالأمر |
| ٧- هذا على مذهبا ثم قد | قيلت مقالات ولا أدري |
| ٨- لقد نشبنا في الحياة التي | توردنا في ظلمة القبر |
| ٩- بما ليتنا لم نك من آدم | أورطنا في شبه الأسر |
| ١٠- إن كان قد أخرجه ذنبه | فما لنا نشارك في الأمر؟! |

- التخريج:

الذخيرة ٢/١: ٨٨٩ - ٨٩٠.

(٢٨) (السين)

وقال في ذم شعراء عصره (سريع):

- | | |
|-----------------------------|------------------------|
| ١- يا شعراء العصر لا تحسبوا | شعركم مذ كان محسوساً |
| ٢- فإنا حيكم ميت | كأننا محييكم عيسى |
| ٣- إن كان منظومكم عندكم | سحراً فمنظومي عصا موسى |

- التخريج:

الذخيرة ٢/١: ٨٩٤.

عالم الفكر

(٢٩)

وقال وقد أوماً إلى ما كانت عليه حاله (مجتث):

- ١- حيي صحيح ولكن
- ٢- فصح رأيي في غيري

- التخريج:

الذخيرة ١/٢ : ٨٨٣ .

(٣٠) (الضاد)

وقال في نقد ملوك عصره (طويل):

- ١- ولينتم فما أحستم مذ ولينتم
- ٢- وكنتم ساء لا ينال منالها
- ٣- تسترجع الأيام ما أقرضتكم

- التخريج:

النفع ١٠٨/٤ .

(٣١) (الفاء)

وله في الوزير الكاتب أبي عمر بن الباجي (سريع):

- ١- يا فاضل الشرطة شرطي على
- ٢- فأحذف لي السين وسوف التي
- ٣- فسوف سيف قلبت وأؤها
- ٤- فردها حالاً ففعل مضى

- التخريج:

الذخيرة ١/٢ : ٨٩٧ .

(٣٢)

ومن شعره في الزهد (مجتث):

- ١- دع عنك جهاها ومالاً
- ٢- قوت حلال وأمن
- ٣- وكل ما هو فضل

- التخريج:

الذخيرة ١/٢ : ٨٩١ .

(٣٣) (القاف)

وقال (مخلع البسيط):

- ١- يا مشفقاً من خول قوم

عالم الفكر

٢- ذلوا وكم طال ما أذلوا دعهم يذوقوا كما أذاقوا

- التخریج :

الذخيرة ٢/ ١ : ٨٨٦ ، والخريدة ٢/ ١٥ - ١٦ (ط. مصر) و ٢/ ١٦٨ (ط. تونس) ، والنفع ١٠٨/ ٤ ، وبين هذه المصادر خلاف يسير في رواية بعض الألفاظ .

(٣٤) (الكاف)

ومن شعره في الحكم (مقارب) :

١- إذا شئت إبقاء أحوالك
٢- وكن كالطريق لمجتازها
فلا تجر جاهاً على بالك
يمر وأنت على حالكا

- التخریج :

تكملة الصلة لابن الأبار ٢/ ٤٧٠ (نشره عزت العطار الحسيني) والنفع ١١٧/ ٤

(٣٥) (اللام)

وقال (رمل) :

١- قصتي يا سادتي مضحكة
٢- إن أجنكم بغريب قلتم
٣- أبصر النصال درا غالباً
بينكم من حيث يبكي بالقل
عندنا أغرب فاسكت أو فقل
قال عندي منه أغلى وأجل

- التخریج :

الذخيرة ٢/ ١ : ٨٩٦ .

(٣٦)

ومن شعره في ذكر الطب والأطباء (مجزوء الرمل) :

١- كل علم ما خلا الشرع
٢- غير أن الأول الطب
٣- هل تمام الشرع إلا
٤- فإذا كان عليلاً
وعلم الطب باطل
على رأى الأوائيل
أن يكون الجسم عاملاً؟
بطلت تلك العوامل

- التخریج :

الذخيرة ٢/ ١ : ٨٩٢ .

(٣٧)

ومن شعره في الزهد والتقلل من الدنيا (خفيف) :

١- قد هجرت اللذات إلا قليلاً
٢- فأنا ثابت البشاني لكن
٣- وبحق أقول لولا حذاري
٤- لبدا للأنام مني عجاب
بعد وصلي لها زمننا طويلاً
لي قلب عن النواصي أزيلاً
من كلام الوشاة قالاً وقيلاً
ولأوضححت للرواة سبيلاً

عالم الفكر

- التخریج :

الذخيرة ٢/١ ، ٨٩ وثابت البناني المذكور هو أحد الاتقياء الزهاد في العصر الأموي ، ترجم له ابن حجر في تهذيب التهذيب ٢/٢ .

(٣٨)

وقال (مجزوء الوافر) :

- | | |
|-------------------------|-------------------|
| ١- إذا المرء اشترى بصله | فلا تسأله عن مسله |
| ٢- شروط العلم أربعة | فأولها التفرغ له |
| ٣- ودرس ثم فهم ثم | حملكه عن الحمله |
| ٤- ثلاث من تكن فيه | وإلا لم ينل أمله |

- التخریج :

المدخل إلى تقويم اللسان وتعليم البيان هشام اللخمي ٢/٤٠٣ - ٤٠٤ .

(٣٩)

وقال في القناعة (جنت) :

- | | |
|-------------------|-----------------|
| ١- المال ذل ، وذل | ألا يرى لك مال |
| ٢- فاحرص كأنك باق | فما لذي فقر حال |
| ٣- واقنع فإنك فان | غدا وكل محال |

- التخریج :

الذخيرة ٢/١ : ٨٩٢ .

(٤٠) (الميم)

ومن شعره (مجزوء الخفيف) :

- | | |
|----------------------|--------------------|
| ١- لا تغرنك الحياة | فموجودها عدم |
| ٢- ليس في البرق متعة | لامرئىء يخبط الظلم |

- التخریج :

الذخيرة ٢/١ : ٨٨٤ ، والمسالك ١٧/١٥٤ .

(٤١)

وقال (مجزوء الرمل) :

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| ١- ليس يخلو المرء من هم | باكتساب اللحم والدم |
| ٢- حيوان حيوان | صحفوه فهم أقوم |

- التخریج :

الذخيرة ٢/١ : ٨٨٦ . ولعل المراد بقوله «صحفوه» صبروا «حيوان» «حيران» ، والله أعلم .

(٤٢)

ومن شعره في الغزل الذكوري (منسرح):

- ١- أوصبك حيث النصع معترض
- ٢- الطفل ما أصبحت أويرنه
- ٣- واقس عليه إذا شكاً وبكى
- ٤- لا تحش والقول عنك مرتفع
- ٥- فإن تجاوزت ما حددت فما

- التخريج:

الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٩ - ٩٠٠ والأويرة: تصغير الأير، وهو معروف، واستشأطت: التهبت والقطمة: شهوة اللحم والشراب (اللسان: قطم).

(٤٣)

وقال في ذم أهل القيروان (طويل):

- ١- ألا قل لأهل القيروان لحاكم
- ٢- فأستأهكم تعطونها ولحاكم

- التخريج:

الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٣.

(٤٤)

ومن شعره في ملوك الأندلس (مجزوء الكامل):

- ١- ناد الملوك وقل لهم
- ٢- أسلمتم الإسلام في
- ٣- وجب القيام عليكم
- ٤- لا تنكروا شق العصا

- التخريج:

الذخيرة: ١/ ٢: ٨٨٥.

(٤٥)

وقال بعد أن خيره المعتصم بن صهاح بين أن يخلي سبيله أو يبخره من ابن بلقين (مجزوء الرجز):

- ١- خيرني المعتصم
- ٢- وهو إذا يجمع لي

- التخريج:

النفح ٣/ ٤١٢ - ٤١٣.

(٤٦) (النون)

وله (وافر):

- ١- رجوناكم فما أنصفتمونا
- ٢- سنصبر والزمان له انقلاب

- التخريج:

الذخيرة ١/٢: ٨٨٥.

(٤٧)

وقال في ذم غرناطة (مجزوء الكامل):

- ١- قالوا: أتسكن بلدة
- ٢- فأجبتهم بتأوه
- ٣- غرناطة مشوى الجنين

- التخريج:

الذخيرة ١/٢: ٨٨٧، والمسالك ١٧/١٥٥.

(٤٨)

ومن شعره في الحكم (مجزوء الرمل):

- ١- هن إذا ما نلت حظاً
- ٢- فمتى حطك دهر

- التخريج:

تكملة الصلة ٢/٤٧٠ (عزت العطار) والنفع ٤/١١٧.

(٤٩)

وله (خلع البسيط):

- ١- ختتم فهنتم وكم أهنتم
- ٢- فأنتم تحت كل تحت
- ٣- سكتتم يارياح عاد

- التخريج:

الخريدة: ١٦/٢ (مصر) و١٦٨/٢ (تونس).

(٥٠)

ومن شعره في ذكر الطب والأطباء (مجت):

- ١- العلم علما علم
- ٢- ما الطب للدين إلا

الأديان والأبـدان
كالروح للجـثمان

٣- هل الشريعة إلا

بصححة الأبدان؟

- التخريج :

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٩٢ .

(٥١) (الماء)

وقال يهجو أبا الحسن العامري (مجزوء الرمل) :

- ١- جاد عن بخل علي
 - ٢- فهي كالنار اعتزتها
 - ٣- جاد نزرأ فقبلنا
 - ٤- عجب الناس وقالوا
 - ٥- هل رأيتم بعد موسى
- تلك في العالم ندره
عصر إبراهيم قره
درهم الساقط بدره
كيف نيلت منه ذره؟
أحدأ فجر صخره؟

- التخريج :

الخريدة ١٦/ ٢ (مصر)، و ١٦٨/ ٢ (تونس) . والبدرة عشرة آلاف درهم .

(٥٢)

ومن شعره في الحكم (سريع) :

- ١- الله في الدنيا وأهلها
 - ٢- من بشر نحن فمن طبعنا
 - ٣- دعني من الناس ومن قوهم
 - ٤- لم تقبل الدنيا على ناسك
 - ٥- وإنما يُعرض عن وصلها
- معميات قد فككتناها
نحب فيها المال والجاهها
فإننا الناسك من خلاها
إلا وبالرحب تلقاها
من صرفت عنه محياها

- التخريج :

الشفح ٣/ ٢٢٧- ٢٢٨ .

(٥٣)

وقال (منسرح) :

- ١- إذا تطنت لذتي فأنا
 - ٢- فلا تلم مولعاً بلذته
- نطيس نفسي عسى أداويها
فإنها علّة يعانيتها

- التخريج :

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٨٤ والنطيس : الفطن بالأمر العالم بها .

(٥٤)

وله (سريع) :

- ١- إذا رأيت عبداً فاحكم على
- مولاه من ظاهر مرآه

٢- دليل حال المرء عباده والعبد من طينة مولاه
- التخريج:
الذخيرة: ١/٢: ٨٨٦.

(٥٥)

ومن شعره . يحذر من مغية الإفراط في الأكل (جزء المتقارب):

١- أتناكل ما تشتهي؟ نهيت ولم تنته
٢- لأكلك ما تشتهي بقيت وما تشتهي
- التخريج:

الخريدة ١٥/٢ . (مصر)، و١٦٨/٢ . (تونس). وفي الأخير: «أأكل» بدل «أتناكل». والمعنى: أسلمت نفسك لشهوة البطن حتى مرضت بالتخمة وما ينشأ عنها من الأمراض فاعدمت فيك الشهية. ذكر ذلك محققا الطبعة المصرية.

ما ينسب له ولغيره

(١) (الهمزة)

١- الناس مثل حباب والدهر لجة ماء
٢- فعالم في طفو وعالم في انطفاء
- التخريج:

له في المطرب ٩٣، والنفع ٣/٢٩٣، ولمحمد بن عثمان القيسى في الذيل والتكملة ١١/٦، وبلا عزو في درة الجلال لابن القاضي ١٧٢/٢ والإعلام بمن حل مراكز وأغاث من الأعلام ١٩٨/٥، وذيل البيتان في المصدرين الآخرين بيتين آخرين هما:

وبين هذين أمر مدبر في السماء
لما نعيم مقيم أو نار دار شقاء

(٢)

وأنشد له الحجاري (طويل):

١- وقد حان ترحالي فقل لي عاجلاً
٢- أأئنسي بخير أم أقول تمسلاً
٣- فإذا لم يكن فيكن ظل ولا جنى
على أي حال تنقضي عزماي
كما قالت الخنساء في السمرات
فأبمدكن الله من شجرات

- التخريج: له في المغرب ١٠١/٢، ولابن صارة في ملح السحر: ١٦٦ مع زيادة بيت في طالعها،

وهو

كلم فؤادي برؤها كلمات
ونسب البيت الأخير - كما هو ظاهر - للخنساء، ولم أجده في ديوانها في تحقيقاته المختلفة، ووجدته معزوا في تقويم اللسان لابن هشام اللخمي ٢/٢٣٤ بلعنة البكاء، وقيله قوله - وقد حيف عليه في حرص نخل -:

إذا كان هذا الخرص فيكن دأبا فأخبت بما ملكت من نخلات
والبيت الشاهد - بلا عزو - في أمالي القالي ٢/٢١٤، وكتاب النخل لأبي حاتم السجستاني ٤١، وفيها أن أم الهيثم أنشدته. ويروى آخره: «من شيرات»، وهي لغة في إبدال الجيم ياء كما نص على ذلك ابن جني في المحتسب ١/٧٣، وهذه الرواية ورد البيت في «ليس في كلام العرب» لابن خالويه: ٢٥٩ (نشره أحمد عبد الغفور عطار بيروت. ط ٢)، والبيت كذلك - بلا عزو - في كتاب الفاضل في صفة الأدب الكامل لأبي الطيب الوشاء: ١٧٦، وبهجة المجالس لابن عبد البر ٣/٨٣، ورفع الحجب المستورة في محاسن القصيدة للشريف الغرناطي ١/١٧٣، وفي الموضوعين: «سمرات» بدل «شجرات» وزهر الأكمل لليوسي ١/٣٤٦، وقد ورد منسوباً خطأ في فهرست أشعاره لابن سناء الملك.

(٣) (الراء)

وقال (وافر):

١- سنصبر إن جفوت فكم صبرنا لغريك ممن أمير أو وزير
٢- ولما لم تنل منهم سرورا رأينا فيهم كل السرور

- التخريج:

له في الذخيرة ٢/٨٨٥، والمسالك ١٧/١٥٤، ولعلي بن نصر بن بسام في خاص الخاص للثعالبي: ١٠٩ (ط/مصر).

(٤) (السين)

وقال مخاطبا المعتصم بن صامح صاحب أرمية (بسيط):

١- يا أيها الملك الميمون طائره ومن لذي مأثم في وجهه عرس
٢- لا تفرس طعاما عند غيركم إن الأسود على المأكول تفرس

- التخريج:

له في بدائع البداة ٣٧٩، والنفع ٣/١٢١، وللمخزومي الأعمى في زاد المسافر ١١٧، وفيه: «تقرين» بدل «تفرس».

(٥) (الضاد)

وقال (مجت):

١- ضاقت بلنسية بي وذاد عنني غموضي
٢- رقص البراغيث فيها على غناء البعوض

عالم الفكر

- التخريج

له في الذخيرة ١/٤ : ٢٢٧ ، والنفح ٣/ ٣٣٠ ، وللحصري في بدائع البدائه ٣٩٣ والمطرب ٩٤ ، وبلا عزو في بهجة المجالس لابن عبدالبر ٣/ ١٠٥ ، والنفح ١/ ١٨٠ .

(٦) (الميم)

وقال في هجاء المعتصم بن صراح (بسيط):

١- رأيت آدم في نومي فقلت له : أبا البرية إن الناس قد حكموا
٢- إن البرابر نسل منك قال : إذن حواء طالقة إن كان ما زعموا

- التخريج :

له في النفح ٣/ ٤١٢ ، ولأبي عبدالله بن سهل اليكي في زاد المسافر : ١٢٠ . وفي الثاني «الزراجين» بدل «البرابر» . وهما بمعنى واحد . و«رھط» مكان «نسل» .

(٧) (النون)

وقال في ذم البعوض (مقارب):

١- بعوض جعلن دمي قهوة وغنينني بضروب الأغوان
٢- كأن عروقي أوتارها وجسمي الرباب وهن القيان

- التخريج :

له في الذخيرة ٢/ ٨٨٨ ، والمطرب ٩٣ ، وزيات المبرزين ٩٠ ، وبدائع البدائه ٣٩٤ والنفح ٣٢٩٣٠ ، ولأبي طالب عبد الجبار المعروف بالمتنبي في خريدة القصر ٢/ ٩٧ (مصر) ٢/ ٢١٥ (تونس) مع خلاف يسير في بعض الألفاظ .

(٨) (الهاء)

وقال في ذم المربة (مجت):

١- قالوا : المربة فيها نظافة قللت : إيه
٢- كأنها طست تبر ويصق الدم فيه

- التخريج :

له في الذخيرة ١/ ٨٨٥ ، والمسالك ١٧/ ١٥٤ ، والنفح ٣/ ٣٩٠ ، والاعلام بمن حل مراکش وأغيات من الاعلام ٨/ ١١٤ ، ولأبي بكر القلمندر في الخريدة ٢/ ١٥٩ (مصر) ٢/ ٢٥٨ (تونس) . وفي الخريدة : جاء البيت الأول كالآتي :

قالوا : المربة عدن قللت إذ ذاك إيه

الهوامش

- (١) الشعر الأندلسي: بحث في تطوره وخصائصه - ترجمة د. حسين مؤنس/ ص ٤٣ مطبعة النهضة المصرية/ ط ٢/ ١٩٥٦.
- (٢) نفع الطيب للمعري. ١٩٠/٣. تحقيق: إحسان عباس. ط. دار صادر. بيروت.
- (٣) تاريخ الأدب. عصر الطوائف والمرايطين. للدكتور إحسان عباس: ٨٣ - ٨٤. (بتصرف).
- (٤) نفس المرجع: ٤٠ - ٤١. (بتصرف).
- (٥) اللخيرة ١/٢: ٨٨٣ (بتصرف بسير). تحقيق د. إحسان عباس.
- (٦) المصدر نفسه: ١/٢: ٨٨٣، والمسالك لأن فضل الله العمري (مخطوطة الخزانة الوطنية بباريس) والعمري ينقل عن ابن بسام.
- (٧) اللخيرة ١/٢: ٨٨٣ وقارن بالمطبوع في أشعار أهل المغرب لابن دحية: ٩٢. تحقيق: إبراهيم الأبياري وزيقية. دار العلم للجميع. بيروت.
- (٨) في المطرب: ٩٢. وشفاء الأغراض في أخذ الأغراض.
- (٩) تاريخ الفكر الأندلسي. ترجمة د. حسين مؤنس. ص: ١١٣.
- (١٠) أخبار وتراجم أندلسية: ٨٤. وبه أبياته الثلاثة.
- (١١) هو يوسف بن إسحاق، كما حقق ذلك د. محمد رضوان الداية في تعليقاته على ديوان أبي إسحاق الإبري: ١٢٩.
- (١٢) هي في ديوانه: ٩٦ - ١٠٠ تحقيق: د. محمد رضوان الداية - ط مؤسسة الرسالة ط ١.
- (١٣) نفع الطيب. ٤/٣٢٢.
- (١٤) انظر شعرة (٢٤).
- (١٥) معجم البلدان. ١/٤٩١ دار صادر بيروت.
- (١٦) تاريخ الأدب الأندلسي - عصر الطوائف والمرايطين: ١٣٠. (بتصرف).
- (١٧) ساق العباسي نافع في ذلك في معاهد التنصيص ٣/٢٥ وما بعدها، وقارن بحلقة المحاضرة للحاقي ٢/٢١٤ - ٢١٥.
- (١٨) البيان من أصمعية لعدي بن الرعلاء الغساني (الأصمعات: ١٥٢) تحقيق شاكر هارون، وهما له في البيان في غريب القرآن لابن الأبياري ١/١٩٨، وحماة البحري ٢١٤. والبيان والتبيين ١/١١٩، والحيوان ٦/٥٠٨، والخزانة ٤/١١٩ (ط هارون) والمصنف في شرح تصريف المازني ٢/١٧٢، والعقد الفريد ٥/٦٩، وشرح المفصل ١٠/٦٩، وشرح قطر الندى لابن هشام: ٢٦٢، ونسب البيهقي لصالح بن عبد القدوس في معجم الأدباء ٤/١٤٤٦، تحقيق د. إحسان عباس، (دار الغرب الإسلامي ط ١) والأول لعدي بن الرعلاء في الانتفاق لابن دريد: ٥١، والأول فقط بلا عزو في المحكم لابن سيدة ١/٢١٨، والمصباح المنير للقيومي (موت)، وكتابات أبي البقاء ٤٠٧.
- (١٩) كلمتان نابتان حال فحشهما دون إيرادهما.

المصادر والمراجع

- (١) أخبار وتراجم أندلسية (مستخرجة من معجم السفر للسفلي) تحقيق د. إحسان عباس دار الثقافة بيروت ط ٢.
- (٢) الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى للتصاريح ج ٢ تحقيق ولدي المؤلف دار الكتاب النادر البيضاء ١٩٥٤.
- (٣) الانتفاق لابن دريد تحقيق عبدالسلام هارون مطبعة السنة المحمدية ١٩٥٨.
- (٤) الأصمعات تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون بيروت ط ٥.
- (٥) الإزلام بمن حل مرآتش وأغاثت من الإهلام للعباس بن إبراهيم التصاريح ج ٥ وه تحقيق عبدالوهاب بن منصور المطبعة الملكية الرباط ١٩٧٦.
- (٦) الأمان لأن علي الغالي ج ٢ دار الأفاق الجديدة بيروت.
- (٧) الألبس المطرب يروض القرواس لأن أبي زرع دار المنصور الرباط ١٩٧٣.
- (٨) بدائع البداة لابن ظافر الأزدي تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم دار الكتاب العربي مصر ١٩٦٧.
- (٩) بقية المتنم في تاريخ أهل الأندلس لابن عميرة الضبي دار الكتاب العربي مصر ١٩٦٧.
- (١٠) بهجة المجالس لابن عبدالحق النبري ج ٣ تحقيق محمد مرسي الخولي دار الكتب العلمية بيروت ط ٢.
- (١١) البيان في إعراب غريب القرآن، ابن الأبياري ج ١ تحقيق د. طه عبدالحاميد طه، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٠.
- (١٢) البيان والتبيين للجاحظ ج ١ تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر بيروت ط ٤.
- (١٣) تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرايطين د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ط ٧ - ١٩٨٥.

- (١٤) تاريخ الفكر الأندلسي، لأنخل بالثيا ترجمة د. حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية ط ١.
- (١٥) التكملة لكتاب الصلة لابن الأبار ج ٢ نشره عزت المطار الحسيني ط مصر.
- (١٦) عذيب التعليل لابن حجر المسقلاني ج ٢ ط حيدر آباد الدكن، الهند.
- (١٧) جلدو المقتبس في ذكر ولاء الأندلس للحميدى تحقيق محمد بن تاروت الطنجي مصر ١٩٥٢.
- (١٨) حلية المحاضرة في صناعة الشعر للمحامي ج ١ تحقيق د. جعفر الكتاني. دار الرشيد بغداد ١٩٧٩.
- (١٩) حكمة البحري تحقيق الأب لويس شيخو، دار الكتاب العربي، بيروت ط ٢ - ١٩٦٧.
- (٢٠) الحيوان للمجاحظ. ج ٦ تحقيق عبدالسلام هارون. دار الجبل/ دار الفكر. بيروت ١٩٨٨.
- (٢١) غصن الحاصن للعالمى تصحيح محمود السمكري. مطبعة السعادة. مصر ط ١.
- (٢٢) خريدة القصر وجريدة العصر للحماد الأصفهاني، القسم الرابع/ ج ٢ تحقيق عمر الدسوقي وعلي عبدالعظيم. دار نهضة مصر ط ١/ وج ٢ تحقيق أفرياش أذوتوش ط/ الدار التونسية للنشر.
- (٢٣) خزائن الأدب للبغدادي ج ٤، تحقيق عبدالسلام هارون ط/ الحانجي مصر.
- (٢٤) درة البحال في أسما الرجال لابن القاضي ج ٧ وتحقيق د. محمد الأحمدي أبي النور، دار التراث مصر، ط ١/ ١٩٧١.
- (٢٥) ديوان أبي إسحاق الأيبيري. تحقيق محمد وضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت ط ١ - ١٩٧٦.
- (٢٦) ديوان ابن شرف القزويني صبعة. حسن ذكرى حسن نشر مكتبة الكليات الأزهرية. مصر. ب. ت.
- (٢٧) ديوان النسي بشق البرقوقي ج ٤ دار الكتاب العربي، بيروت.
- (٢٨) الدخيرة في غمان أهل الجزيرة لابن يسام الشتريني القسم الأول/ الجزء الثاني تحقيق د. إحسان عباس. دار الثقافة بيروت ١٩٧٨.
- (٢٩) راية المبرزين لابن سعيد الأندلسي تحقيق د. النعمان عبدالجمال القاضي. القاهرة. ١٩٧٣.
- (٣٠) رفع الحبب للمسورة في غمان المقصورة للشريف الغزالي، مطبعة السعادة مصر ط ١/ ١٣٤٤ هـ.
- (٣١) الروض المطار في خبر الأقطار لأبي عبدالله الحميري تحقيق د. إحسان عباس. مكتبة لبنان. ١٩٨٤.
- (٣٢) زاد المسافر وغرة عيا الأدب السافر لابن صفوان المزي. تحقيق عبدالقادر عحداد. دار التراث العربي. بيروت ١٩٨٠.
- (٣٣) زمر الأكف في الأثال والحكم للحسن البوسي ج ١ تحقيق د. محمد حجي ورفيقه، دار الثقافة. المغرب. ١٩٨١.
- (٣٤) شرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام الأنصاري. تحقيق محيي الدين عبدالحليم. ط/ المكتبة التجارية الكبرى مصر. ب. ت.
- (٣٥) شرح المفصل لابن يميني ج ١٠ عالم الكتب بيروت.
- (٣٦) شرح مقامات الحميري للشريفي بناية د. عبد المنعم خفاجي، القاهرة، ١٩٥٢.
- (٣٧) الشعر الأندلسي، بحث في تطوره وخصائصه لإميلو غرسية غوميز، ترجمة د. حسين مؤنس. القاهرة ط ٢ - ١٩٥٦.
- (٣٨) العقد الفريد لابن عبد ربه. ج ٥ تحقيق أحمد أمين وآخرين دار الكتاب العربي. بيروت. ١٩٨٣.
- (٣٩) الغيث المسجج في شرح لامية المعجم المصنف. دار الكتب العلمية. بيروت ط ٢ - ١٩٩٠.
- (٤٠) الفاضل في صفة الأدب الكامل لأبي الطيب الوشاء، دار الغرب الإسلامي ط ١.
- (٤١) الكليات لأبي البقاء تحقيق د. عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة بيروت ط ١ - ١٩٩٢.
- (٤٢) لسان العرب لابن منظور دار صادر بيروت.
- (٤٣) لَمَع السحر وروح الشعر لابن ليون التجيبي تحقيق سعيد الأحرش (رسالة ماجستير مرقومة بمكتبة كلية الآداب بفاس).
- (٤٤) ليس في كلام العرب لابن خالوية. تحقيق أحمد عبدالغفور عطاف، دار العلم للملايين، بيروت ط ٢ - ١٩٧٩.
- (٤٥) المحتسب في شواذ القراءات لابن جني. ج ١ تحقيق علي النجدي ناصف وآخرين القاهرة ١٣٨٦ هـ.
- (٤٦) الحكم في اللغة لابن سيدة ج ١ تحقيق مصطفى السقا. د. حسين نصار. مطبعة البابي الحلبي. القاهرة ١٩٥٨.
- (٤٧) للمدخل إلى تقويم اللسان لابن هشام اللخمي ج ٢ تحقيق خوسيه لاتاور. مدريد ١٩٩٠.
- (٤٨) مدركات الأبريد عبد الله (التبيان) تحقيق لمي يروفتصال. دار المعارف. مصر.
- (٤٩) مسالك الأبرصار ومالك الأبرصار لابن فضل الله العمري. مصورة الأثر الأستاذ عبدالمالك الشامي عن نسخة المكتبة الوطنية بباريس.
- السفر ١٧ (٣٣٧/ Arabie).
- (٥٠) المصباح المثير للقبوري تصحيح محمد محيي الدين عبدالحليم البابي الحلبي ١٩٢٧.
- (٥١) المغرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية الكلبي، تحقيق إبراهيم الأبياري ورفيقه، دار العلم للجميع، بيروت.
- (٥٢) معادن التخصيص للعراقي ج ٣ تحقيق محيي الدين عبدالحليم، القاهرة ١٩٤٧.
- (٥٣) معجم الأدياء لياقوت الحموي، ج ٤ تحقيق محيي الدين عبدالحليم، القاهرة ١٩٤٧.
- (٥٤) معجم البلدان لياقوت الحموي ج ١ دار صادر. بيروت. ب. ت.
- (٥٥) معجم ما استعجم لأبي عبد البكري ج ٣ تحقيق مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت ط ٣ - ١٩٨٣.
- (٥٦) المغرب في حل المغرب لابن سعيد الأندلسي ج ٢ تحقيق د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر. ب. ت.
- (٥٧) النصف في شرح تصريف المازني لابن جني ج ٢ تحقيق إبراهيم مصطفى وعبدالله أمين، مطبعة البابي الحلبي، مصر ط ١ - ١٩٥٤.
- (٥٨) النخل في حاتم السجستاني تحقيق د. إبراهيم السامرائي، دار الواو/ مؤسسة الرسالة ط ١.
- (٥٩) نفع الطيب للمعري (الأجزاء ١، ٢، ٣، ٤) تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر بيروت ١٩٦٨.

العدوان العراقي على الكويت وموقعه في التاريخ

الحركة الاستراتيجية العسكرية للعراق

في العصر الحديث: إيران أم الكويت

أحمد عبد الحليم

ليس من سرف القول إذا قلنا إن الغزو العراقي للكويت، قد شكل بتداعياته العربية والدولية أزمة خطيرة بكل المقاييس والأبعاد. وللمرة الثانية في غضون عقد واحد يقوم العراق بعملين عسكريين يؤديان إلى نتائج سياسية واستراتيجية بعيدة المدى. الأول: حين قرر بدء الحرب ضد إيران في مطلع الثمانينات وشكل بذلك أزمة الخليج الأولى. والثاني: حين دخل بقواته الكويت غازيا وعاملا على ضمها قسرا، وبصورة قلبت الموازين والعلاقات، وكسرت الكثير من القيم والقواعد، التي بدت إلى حين أنها قد ترسخت في إطار النظام العربي.^(١) وقد أثار هذان الحدثان سؤالا هاما للغاية، ظل يتردد في جنبات الوطن العربي، كان مفاده: هل كان العراق طوال فترة الصراع العربي-الإسرائيلي قوة مضافة لمجمل القوة العربية، أم قوة تعمل لحسابها فقط؟ وتعتبر الإجابة على هذا السؤال، هي التدخل الطبيعي لتبين الحركة الاستراتيجية للعراق في العصر الحديث.

من الظواهر التاريخية الفريدة في النظام العربي، هو موقف العراق تجاه الصراع في المنطقة منذ نشوء دولة إسرائيل في آيار (مايو) ١٩٤٨. فمن الأقوال الدارجة في هذا السياق، إن العراق كان قوة مضافة للقوة العربية في مواجهة إسرائيل، وأن خروج العراق من مجمل هذه القوة نتيجة لما أصابه خلال حرب تحرير الكويت، قد أخرج هذه القوة من الحساب السياسي والاستراتيجي والعسكري في هذا الصراع، وهذا القول مثير للجدل ويتطلب تبين أبعاده الحقيقية اعتمادا على الحقائق التاريخية في هذا الشأن.

فالعراق، لم يكن في يوم من الأيام هذه القوة المضافة، وأن تحركه السياسي والعسكري لم يحدث طوال جولات الصراع المسلح مع إسرائيل، بينما كان هذا التحرك واقعاً فعلياً في مرتين. المرة الأولى، حينما إنجّه بقواته العسكرية «شرقاً» بادئاً بذلك حربه مع إيران، التي قدر لها أن تستمر لأيام قليلة فامتدت ثماني سنوات، ثم تحركه بقواته العسكرية «جنوباً»، للمرة الثانية، حينما قرر غزو الكويت واحتلالها وضمها إلى أراضيه، وحيث تراوح موقفه في جولات الصراع العربي-الإسرائيلي بين مواقف متعددة، من المفيد التعرف عليها، ففي حرب ١٩٤٨، كان القول المأثور للقائد العراقي «ماكو أوامر»، وذلك حين طلب منه إشراك قواته لإيجابيا في العمليات العسكرية الدائرة في مسرح العمليات. وفي حرب السويس عام ١٩٥٦، لم يشترك في القتال الدائر أيضاً، استجابة لنداء الرئيس جمال عبدالناصر، الذي دعا الدول العربية لعدم التدخل، بعد تبنيه لإبعاد المؤامرة الدولية التي خططت ضد مصر والآلة العربية، وحتى يفشل هذا التآمر. وفي حرب ١٩٦٧، وصلت القوات العراقية إلى الجبهة السورية في اليوم الرابع للقتال، أي يوم ٨ حزيران (يونيو)، وهو اليوم الذي اختتمت فيه العمليات الحربية على الجبهتين المصرية والسورية، واستمرت خلال يومي ١٠ و ٩ حزيران (يونيو) على الجبهة الأردنية. ثم اشترك بقوات رمزية في حرب تشرين الأول (أكتوبر) عام ١٩٧٣. وبهذا فهو كما نرى لم يشترك اشتراكاً فعلياً في أي جولة من جولات الصراع العربي-الإسرائيلي، وكل ما قام به النظام السياسي الحاكم في بغداد هو تحديه بحرق نصف إسرائيل، ثم توجيهه لجحافلته العسكرية تجاه الكويت، وحيث غزت العراق الكويت في الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠^(٢).

وهكذا يتضح أن العراق كان يبني قواه العسكرية، وقواه الشاملة بشكل عام، لكي يحقق أهدافه الخاصة، وليست الأهداف العربية، وأنه حينما تحرك سياسياً وعسكرياً، تجاه إيران ثم الكويت، كان ذلك لحسابه الخاص. والعلاقة بين هذين التحركين وثيقة رغم ما يبدو بينهما من تباعد وانفصال، حيث إنها تعتمد على أطماع عراقية لبناء إمبراطورية متصورة في رأس حاكم العراق.

ففي التفكير الاستراتيجي لحاكم العراق، فإن إمبراطوريته المتصورة يجب أن تشمل جغرافياً: العراق الحالي بحجمه وإمكاناته، واحتلالاته المستقبلية. ثم أجزاء من غرب وجنوب غرب إيران، وهي المناطق الاستراتيجية اللازمة لتأمين الإمبراطورية، كما أنها هي نفس المناطق التي تضم مناطق إنتاج البترول، تلك السلعة الاستراتيجية المهمة الضرورية لبناء الإمبراطورية المرجوة، ثم الكويت، بما تملكه من طاقات بترولية هائلة، وموارد مالية ضخمة، ثم أجزاء من شرق وشمال شرق المملكة السعودية، وهي المناطق التي تضم نسبة كبيرة من الإنتاج البترولي للسعودية، والتي بضمها تكتمل سيطرة الرئيس العراقي على هذه المادة الاستراتيجية المهمة، فيصبح المسيطر الوحيد على البترول في الخليج، وفي مراحل تالية، تمتد الأطماع العراقية إلى باقي دول الخليج العربية وهي أهداف استراتيجية أسهل في التحقيق، تمهيداً لفرص السيطرة العراقية على العالم العربي كله بالقوة الاقتصادية وباستخدام القوة المسلحة.^(٣)

عالم الفكر

ولتحقيق هذا الفكر الاستراتيجي، قسمت خطة العمليات التنفيذية إلى ثلاث مراحل استراتيجية، يتم تنفيذها بالتسالي. المرحلة الأولى: إيران، وهو ما حاولته العراق بالفعل على مدى ثمانية أعوام، وفي النهاية اخفقت في تحقيقها. المرحلة الثانية: الكويت، وقد أمكن تنفيذ هذه المرحلة بالفعل، ثم حاول العراق جاهدا التمسك بها بأساليب مختلفة، إلى أن تم إخراجها منها خلال حرب تحرير الكويت. المرحلة الثالثة: السعودية، وهي المرحلة التي لم تتم، وأمكن إيقافها في اللحظة الأخيرة، وكان العراق يرجو أن تتبع مباشرة المرحلة الثانية.^(٤) ثم يأتي الدور بعد ذلك على باقي دول الخليج العربية.

فإذا كانت هذه الأهداف صحيحة، وهي بالقطع كذلك، فإن الارتباط السببي، والأهداف الاقتصادية والسياسية للعراق، في حربه ضد إيران «شرقا» والكويت «جنوبا» تصبح ظاهرة للعيان، وبذلك فهي تمثل ظاهرة تاريخية جديدة بالتسجيل. ولنبدأ بالحرب العراقية-الإيرانية.

أولا: الحركة الاستراتيجية العسكرية للعراق تجاه إيران «شرقا»^(٥)

تعتبر الحرب العراقية-الإيرانية بلا جدال من أهم أحداث الثمانينات، التي هزت منطقة الشرق الأوسط. ولا ترجع أهمية هذه الحرب إلى كونها حربا بين أكبر دولتين في منطقة الخليج العربي لها مكانتها المرموقة في العالمين العربي والإسلامي، بقدر ما ترجع إلى جسامه المشكلات التي نجمت عن هذه الحرب، سواء على الصعيد المحلي لطرفيها، أو على الصعيد الإقليمي فيما يتعلق بالتوازن الاستراتيجي في منطقة الشرق الأوسط بوجه عام وفي العالم العربي بوجه خاص، أو على الصعيد الدولي فيما يتعلق بآثارها العالمية.

ومن تحليل الموقف السياسي والعسكري لطرفي النزاع، فإننا نرى بوضوح أن العراق منذ قيامه بتوقيع اتفاقية الجزائر عام ١٩٧٥، والتي سويت فيها مشكلة شط العرب لمصلحة إيران إلى حد كبير، قد أخذ يعد لإدارة صراع مسلح مع إيران، عجل بتنفيذه قيام الثورة الإسلامية في إيران، وأن الإعداد الذي قام به العراق شمل كل أدوات الصراع. وقد أدى النزاع المير بين مختلف القوى السياسية في إيران للسيطرة على الحكم، إلى انهيار إيران خلال المراحل الأولى من الحرب، كما تسبب سوء علاقات إيران مع عدد كبير من دول العالم في ذلك الوقت، إلى أن تقف هذه الدول على الحياد، أو تميل إلى جانب العراق، عدا بعض الدول في المنطقة التي كانت على خلاف شخصي مع النظام الحاكم في بغداد.

وعندما بدأت القوات المسلحة العراقية غزو إيران بمبادرة منها في أواخر شهر أيلول (سبتمبر) ١٩٨٠، كانت الدوافع التي أعلنتها الحكومة العراقية، والقيادة العامة العراقية للقوات المسلحة لهذا الغزو، تدور في أغلبها حول ادعاءات استعادة الحقوق الإقليمية للعراق وللأمة العربية. وبهذا التبرير، الذي ثبت خطؤه فيما بعد، جعلت الحكومة العراقية من حربيها مع إيران فصلا

جديدا من فصول المواجهة ذات الجذور العميقة بين البلدين ، واستمرارا لمحاولات العراق العديدة لفرض سيطرته على منطقة الخليج . وقد ثبت فيما بعد ، أن هذه الحرب جاءت تنفيذا للمرحلة الأولى من الفكر الاستراتيجي العراقي لإنشاء الامبراطورية العراقية المتصورة ، وحسبا للتنافس بين الدولتين للهيمنة على منطقة الخليج التي بدأت بعد الانسحاب البريطاني من المنطقة عام ١٩٧١ . وكان من الأسباب الأخرى التي أدت إلى قيام العراق ببدء الحرب مع إيران : رغبة الرئيس العراقي في أن يكون أكبر زعيم في منطقة الخليج العربي وتولي قيادة المنطقة ، وشعوره بأنه المسئول الأول عن اتفاقية الجزائر عام ١٩٧٥ التي تخلى العراق بموجبها عن شط العرب فكان عليه أن يدرك عن نفسه شبهة التنازل عن حقوق وطنه العراق للعدو التقليدي إيران ، ورغبة النظام العراقي بحكم طبيعته ومصالحه في تحجيم الثورة الإسلامية لتقليل تأثيراتها الثورية التي تهدد النظام البعثي العراقي ، والاستفادة من الظروف الصعبة التي كانت تعاني منها إيران لتحقيق أهداف وغايات النظام العراقي ، ثم رغبة النظام العراقي في لعب دور رجل شرطة الخليج بعد انهيار حكم الشاه في إيران . وقد استغلت القيادة السياسية العراقية الظروف الإقليمية والدولية الملائمة ، كما كانت تراها ، لبدء الصراع المسلح مع إيران .

وبناء على الأهداف العراقية المتعددة ، بدأ العراق في إعداد نفسه للحرب سياسيا واقتصاديا ودبلوماسيا ومعنويا وعسكريا . وعلى المستوى السياسي ، تم الإعداد على ثلاثة مستويات : على المستوى الداخلي ، حيث تم التخلص من كل مراكز المعارضة السياسية المنظمة أو تقليصها إلى حد كبير ، كما تم إقصاء الرئيس البكر وما تلا ذلك من تصفية العدد الأكبر من «الرفاق البعثيين» ، وتحجيم الأكراد ، وكبح جماح زعماء الشيعة العراقيين . وعلى المستوى العربي ، دعم العراق علاقاته بدول الخليج خاصة الكويت والسعودية ، كما قام بالتقارب السياسي والاقتصادي مع الأردن ، الذي اعتبره العراق عمقا استراتيجيا له . وعلى المستوى الدولي ، حاول العراق دعم علاقاته الاقتصادية والعسكرية بالدول الغربية خصوصا فرنسا ، وعمل على التقارب مع الولايات المتحدة لتدعيم موقفه ضد إيران .

وعلى المستوى الاقتصادي ، دأب العراق بما يمتلكه من موارد بترولية ، وعلى مدى سنوات ، على تنمية المجتمع العراقي وفقا لخطة اقتصادية بالغة الطموح ساعده عليها توفر التمويل اللازم ، وتحكم صدام حسين وسيطرته على مقدرات العراق ، ثم قام بوضع الخطط وبذل الجهود لعدم حدوث اختناقات مادية أو اقتصادية عن طريق استيراد كميات هائلة من السلع المختلفة وتخزينها داخل العراق . وعلى المستوى الدبلوماسي ، لجأ العراق إلى طرح مطالبه من إيران بالطرق الدبلوماسية ، وطلب إيران رسميا في ٢٤ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٧٩ بمراجعة اتفاقية ١٩٧٥ ، كما بعثت الخارجية العراقية رسائل للأمين العام للأمم المتحدة تبلغه فيها عدم اعتراف العراق باحتلال إيران للجزر العربية الثلاث (طنب الكبرى والصغرى وأم موسى) . وعلى المستوى المعنوي ، بدأ النظام العراقي في إعداد شعب العراق للحرب مع إيران مع بدء قيام

عالم الفكر

الثورة الإيرانية في أوائل عام ١٩٧٩، مستغلا في ذلك الظروف والعقبات التي واجهت الثورة الإيرانية، وباستشارة الوطنية العراقية بتذكيرها بالحقوق التاريخية للعراق في شط العرب وبعض المناطق الأخرى المتاحة للحدود، كما ركز الإعلام العراقي لاستشارة المشاعر القومية العربية بتذكيرهم بالاحتلال الإيراني لجزر الخليج وذلك لاستعداد العرب على إيران. وعلى المستوى العسكري، تم تولية القيادة العسكرية للعناصر البعثية الموالية للنظام الحاكم، ودعم القوات المسلحة بعدد من الخبرات الأجنبية للإشراف على التدريب والتخطيط، وتزويد القوات المسلحة بكمية هائلة من نظم التسليح الحديثة التي قامت بتمويلها دول الخليج التي انقلب عليها فيما بعد، كما اهتم ببناء ترسانة كبيرة من الأسلحة فوق التقليدية، وبدأ التحرك تجاه إنشاء قوة نووية عراقية، يضمن بها سيطرته الشاملة على المنطقة. وقد واكب هذا الاستعداد العراقي، مواقف غير موالية للنظام الثوري في إيران، بما في ذلك الموقف الداخلي بها يضمه من قوميات مختلفة وصراع على السلطة، وتردي الموقف الاقتصادي، وما سببته أزمة الرهائن الأمريكيين من تدهور الموقف السياسي، وما اتخذته الثورة من إجراءات أضعفت القدرة القتالية للقوات المسلحة، سواء تشكيل الحرس الثوري وتأثيره على الكفاءة القتالية والاستعداد القتالي والانضباط العسكري، أو ضعف مستوى التدريب وصيانة المعدات ووقف الإمداد بقطع الغيار وإلغاء صفقات الأسلحة، إضافة لمحاكمة القيادات العسكرية القديمة وإحالة الضباط الكبار للتقاعد وهروب بعضهم إلى خارج إيران. وعلى المستوى العربي والإقليمي، تخوفت بعض الدوائر الحاكمة من احتمالات تصدير الثورة إليها، كما قطعت إيران علاقاتها مع مصر، وسحبت الدعم العسكري الإيراني الذي قدمه الشاه لعمان، كما ساءت علاقات إيران بمعظم دول العالم خاصة الولايات المتحدة بسبب أزمة الرهائن. وبذلك نجد أن إيران قد واجهت الهجوم العراقي بمواقف غير مستعدة في كل الاتجاهات.

وبناء على مواقف الأطراف، أصدر رئيس العراق في شباط (فبراير) ١٩٨٠ ما أطلق عليه «الإعلان القومي»، الذي تضمن ثمانية بنود تحدد أهداف العراق السياسية، ويوضح بين سلطوره طموحات الرئيس العراقي ونواياه، وتطلعه للسيطرة على منطقة الخليج، ومن خلال هذا الإعلان، أمكن تفهم أهداف العراق. فكان الهدف السياسي هو: «القيام بدور الدولة الأقوى في منطقة الخليج، ومحاولة السيطرة على دول المنطقة قوميا وسياسيا واقتصاديا، في ظل تفوق لبرامج تنمية طموحة». وكان الهدف السياسي العسكري هو: «استعادة الأراضي العراقية في شط العرب مع تأمين الحدود السياسية مع سوريا، والسيطرة على منابع البترول الإيرانية في المنطقة». وكان هدف العملية الهجومية الاستراتيجية هو: «هزيمة التجميع الرئيسي للقوات المسلحة الإيرانية على الحدود المشتركة، واستعادة الأراضي العراقية في شط العرب، وتأمين مصادر الثروة في إقليم عربستان، وفرض الإرادة السياسية على النظام الإيراني أو إسقاطه، بما يحقق الأمن القومي العراقي من وجهة نظر النظام السياسي الحاكم في بغداد». وكانت مهمة

القوات المسلحة العراقية هي: «توجيه ضربة رئيسية ضد القوات الإيرانية في منطقة الحدود المشتركة، وهزيمتها والاستيلاء على الخط عبدان - الأهواز - شرق نهر قارون بنهاية ي ٥ / ي ٦ عمليات كمهمة مباشرة، ثم تطوير أعمال القتال شرقا واستكمال هزيمة وتدمير القوات الإيرانية والاستيلاء على كل إقليم عربستان بنهاية ي ٩ / ي ١٠ عمليات كمهمة نهائية». وهكذا قدرت القيادة السياسية والعسكرية للعراق زمن الحرب بعشرة أيام قتال، فامتدت ثمانية سنوات كاملة، لم تنته بانتصار أي من الطرفين.

وبناء على ذلك تحددت أهداف إيران، فكان الهدف السياسي هو: «صد العدوان العراقي وتأمين الدولة الإيرانية». وكان الهدف السياسي العسكري هو: «تأمين الثورة الإيرانية في الداخل، وحماية نظام الحكم القائم، وتأمين الحدود السياسية ومصادر الثروة البترولية عن طريق الاستخدام الأمثل للقوات المسلحة». وكان هدف العملية الدفاعية الاستراتيجية هو: «استنزاف وهزيمة القوات العراقية التي نجحت في اختراق الحدود، وإيقافها ومنع انتشارها، وتهيئة الظروف المناسبة للقيام بضربة مضادة لاستعادة الحدود، وتأمين مصادر الثروة الاقتصادية مع تهديد الأهداف الاستراتيجية ومصادر الثروة البترولية للعراق». وكانت مهمة القوات المسلحة الإيرانية هي: «صد النسخ الأول الاستراتيجي للقوات العراقية المهاجمة، مع التمسك بالأوضاع الدفاعية، والقيام بالضربات والهجمات المضادة والضربات الجوية لاستنزاف وتدمير القوات التي نجحت في الاختراق وإهاك الاحتياطي الاستراتيجي للعراق، واستعادة الأوضاع على الحدود الدولية السياسية وتأمينها».

ومن الدراسة التحليلية لأعمال القتال بين القوات المسلحة العراقية والإيرانية، يمكن رصد مرحلتين رئيسيتين للحرب بينهما: المرحلة التحضيرية للحرب، وهي التي يمكن أن نطلق عليها مرحلة التوتر، التي اتسمت بطابع شدة الحملات الإعلامية بين الدولتين، واتساع نطاق اشتباكات الحدود وأعمال التخريب، واستمرت من ١١ كانون الثاني (يناير) ١٩٨٠ إلى ١٥ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٠. ومرحلة القتال الفعلي (الحرب)، والتي بدأت اعتباراً من بدء استخدام العراق قواته المسلحة لإجبار القيادة السياسية الإيرانية على الاستجابة لمطالب العراق، واستمرت حتى نهاية الحرب بصدر القرار رقم ٥٩٨ لعام ١٩٨٨ من مجلس الأمن الدولي، والخاص بإيقاف القتال. وقد انقسمت مرحلة القتال الفعلي إلى عدة مراحل فرعية، أدت في نهايتها إلى عودة الأوضاع بين البلدين بشكل عام إلى ماكانت عليه قبل بدء الحرب، وإن استمرت الاشتباكات قائمة بعد ذلك حتى نهاية الحرب عام ١٩٨٨. فتميزت الفترة من ١٦ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٠ إلى ١٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٠، بالعمليات التعرضية الرئيسية للقوات العراقية. وكانست الفترة من ١٧ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٠ إلى ٢٦ أيلول (سبتمبر) ١٩٨١، هي مرحلة الاستنزاف. والفترة من ٢٧ أيلول (سبتمبر) ١٩٨١ إلى ١٧ آذار (مارس) ١٩٨٢، كانت مرحلة اكتساب إيران للمبادرة وبدء العمليات المضادة. وتمكنت إيران

عالم الفكر

خلال الفترة من ١٨ آذار (مارس) ١٩٨٢ إلى ١٢ تموز (يوليو) ١٩٨٢، من استعادة أراضيها بالضربات والمهجيات المضادة، والتي انتهت في ١٣ تموز (يوليو) ١٩٨٢ بتحول القوات الإيرانية للهجوم العام على العراق. واستمرت العمليات المتبادلة بين القوتين حتى صدور قرار وقف إطلاق النيران رقم ٥٩٨ عام ١٩٨٨.

إن الحرب التي بدأت في النصف الثاني من أيلول (سبتمبر) عام ١٩٨٠، بمبادأة من العراق كحرب محدودة قصيرة الأمد، لم تحقق أهدافها بفرض إرادة العراق على إيران لعدة أسباب رئيسية، ويأتي على رأس هذه الأسباب: عدم تحقيق القوات المسلحة العراقية، والتخطيط لاستخدامها، الهدف العسكري/ الاستراتيجي لعدم قدرة القيادة العامة العراقية الحفاظ على الهدف، أو تنفيذ التخطيط الاستراتيجي لاستخدام القوات المسلحة السابق للحرب. ومن جانب ثان، وحدت الحرب العراقية ضد إيران صفوف الشعب الإيراني دعماً لقواته المسلحة تجاه الخطر الخارجي، مما مكنها من الصمود أمام الهجوم العراقي. ومن جانب ثالث، اعتمد كلا الطرفين على أسلحة وقطع غيار من الدول الخارجية، مما عرقل عمليات الإمداد والإصلاح خلال العمليات القتالية، وأثر بالتالي على إمكانيات القوات المسلحة في تحقيق الأهداف الاستراتيجية المحددة لها، وعلى إمكانية استمرار الحرب بالمعدلات التي بدأت بها. ومن متابعة الحرب، فقد حدد العراق هدفاً سياسياً، وسياسياً عسكرياً، يتناسب مع قدرته العسكرية المفترضة، إلا أن التخطيط الاستراتيجي لتحقيق هذه الأهداف لم يتم بشكل مائل، بينما كان الهدف السياسي والسياسي العسكري لإيران، أكبر من قدرتها في ذلك الوقت، ولم تكن هناك ملامح بارزة في الفن الاستراتيجي والفن العملي لكلا الطرفين، فقد دار القتال في كثير من الأحيان بشكل نمطي، يتسم بالكثير من الارتجال وعدم التخطيط الدقيق المسبق.

وقد ترتب على الحرب العراقية-الإيرانية آثار محلية وإقليمية ودولية. وعلى المستوى المحلي، عكست الحرب نتائجها اقتصادياً وعسكرياً وسياسياً على كلتا الدولتين. فقد تحولت الحرب العراقية الإيرانية إلى حرب استنزاف لموارد الدولتين، أضعفت الوضع الاقتصادي لهما نظراً لطول المارك التي خاضتها قواتهما المسلحة مع عدم تمكن أي من الطرفين من حسمها على مدى ثنائي سنوات.

ومن جانب آخر، كان الاعتقاد السائد أنه لا غنى للعالم عن أي قطرة من البترول، ولا قبل له على احتمال انقراض حبة واحدة من عقد الدول المنتجة له، إلا أن الذي حدث بالفعل يخالف هذا الاعتقاد، فعلى الرغم من توقف إنتاج الدولتين لم يتأثر الاقتصاد الغربي بذلك، ولكن الذي تأثر هما طرفي الحرب نفسها. فنتيجة لتوقف البترول العراقي والإيراني، زادت باقي الدول المنتجة للبترول في منطقة الخليج إنتاجها، وأصبح هناك فائض في الخام المعروض وانخفاض في أسعاره. وبدلاً من أن يكون البترول سلاحاً لدى طرفي النزاع كما كان الحال عام ١٩٧٣، تحول إلى خنجر في ظهر كل منهما بعد أن حرما الكثير من دخله.

وكان للآثار الاقتصادية للحرب تأثير سلبي على كلتا الدولتين . فخلال ثنائي سنوات من الحرب ، تكبد العراق وإيران خسائر مادية جسيمة للغاية ، حيث قدرت خسائر إيران بعد خمسة عشر يوما فقط من بدء الحرب بنحو ٢٤ مليار دولار، أي أكثر من إجمالي عائدات البترول الإيراني في عام كامل ، بينما قدرت الخسائر العراقية عن نفس الفترة بنحو ١٢ مليار دولار . وهذه التقديرات تتعلق بالخسائر المباشرة ، ولا تدخل فيها الخسائر الناتجة عن خفض وتوقف صادرات البترول ، وعرقلة نشاطات اقتصادية أخرى ، كما أدت الحرب إلى انخفاض إنتاج وتصدير البترول ، مع ارتفاع تكلفة الواردات خاصة تكاليف النقل ، وتعدى الصراع حدود الصراع المسلح ليصبح صراعا اقتصاديا ، من أهدافه تدمير المنشآت الاقتصادية والبترولية في كل من البلدين ، الأمر الذي زاد من التكاليف الاقتصادية للصراع .

وقد تأثر الاقتصاد العراقي من جراء قصف إيران للمنشآت البترولية والصناعية والبنية الأساسية للعراق ، فضلا عما تأثرت به إنتاجية القطاعات الاقتصادية الأخرى نتيجة لسحب الأيدي العاملة منها لصالح المجهود الحربي ، الأمر الذي أثر على المستوى الإنتاجي والاقتصادي بالبلاد . وعلى ضوء انخفاض مستوى الإنتاج والدخل القومي ، اتجه العراق للاعتماد على مساعدات وقروض خارجية ، وبصفة خاصة من دول الخليج التي انقلب عليها فيما بعد ، مما أدى إلى زيادة الديون الخارجية وفوائدها . وقد زاد من الموقف العراقي سوءا ، اضطراب العراق لزيادة مدفوعاته لأغراض التسليح الذي كانت أسعاره تزداد بصفة مستمرة ، وقد تبين فيما بعد ، أن العراق كان يحصل على نظم تسليح أكثر من احتياجاته الفعلية لمواجهة الحرب مع إيران ، وبأموال دول الخليج العربية ، استعدادا لتنفيذ المرحلة الثانية من مخططة الاستراتيجية لإنشاء الامبراطورية العراقية ، وذلك حينما قام بغزوه المفاجئ للكويت في مرحلة تاريخية أخرى ، أعقبت انتهاء حربه مع إيران ، وقد تأثر الاقتصاد الإيراني بهذه الحرب أيضا ، وفي جوانب متعددة ، أدت إلى زيادة نسبة التضخم وارتفاع أعباء المعيشة ، وتفاقم مشاكل العمالة والتشغيل ، وانخفاض حجم الصادرات ، وتناقص العملات الحرة ، وغير ذلك من الظواهر والمشكلات الاقتصادية .

وعلى الجانب العسكري ، أدت الحرب العراقية الإيرانية إلى خسائر جسيمة في المعدات والأفراد والأسلحة العسكرية ، وإلى زيادة ميزانية الدفاع لكلا الدولتين إلى معدلات لم تصلها من قبل ، إلا أنها أدت في الجهة المقابلة لازدياد حجم القوات المسلحة التي عركتها الحرب وأعطتها خبرة قتالية ، وهي نفس القوات المسلحة التي استخدمها العراق في غزوه للكويت . فقد أدت الحرب إلى تضاعف القوة العسكرية العراقية عدة مرات ، مما أوجد لديها قوة مسلحة أكبر من قدرتها كدولة . وكان من المفترض أن تكون هذه القوة العسكرية العراقية المسلحة قوة مضافة لإجمالي القوة العربية ، إلا أنها لم تكن كذلك ، بل وأصبحت أداة لمحاولة تدمير قوى عسكرية عربية أخرى تصدت للعدوان العراقي على الكويت ، مما أدى إلى نقصان وتفتيت إجمالي القوة العربية .

وجاءت الآثار السياسية المحلية للحرب العراقية الإيرانية كمحصلة لكل من الآثار الاقتصادية والعسكرية المترتبة على الحرب، كما تأثرت بها وأثرت فيها. وقد جاءت تقديرات كلا النظامين صائبة فيما يختص بجبهته الداخلية في بلده وحده، ولكنه أخطأ الحساب تجاه جبهة الخصم. فقد تصور العراق أنه سيوقع بالعسكرية الإيرانية هزيمة سريعة خاطفة، وإن ذلك بدوره سوف يؤدي إلى انتفاضة الأقليات العديدة التي تتكون منها إيران، إلا أن ذلك لم يحدث، حيث أدى الهجوم العراقي إلى اختفاء الصراع الداخلي فيما يتعلق بشكل وطبيعة النظام السياسي والاجتماعي الجديد في إيران، كما أدى الخطر الخارجي إلى توحيد كل القوى القادرة على حمل السلاح لحماية الوطن. وكان خطأ الحساب من الجانب الإيراني في تصويره لضعف النظام السياسي العراقي في الداخل، وأن معارضي النظام كثيرون وأقوياء، وأن الأقليات العراقية ستهدد النظام العراقي، وهو ما لم يحدث أيضا. وبذا فقد ثبت أن الانتفاء الوطني يتغلب عند المخاطر على الالتئام للأقليات، ولو أن هذا الوضع تغير في أعقاب الاعتداء العراقي على الكويت، وذلك لإحساس الأقليات العراقية بعدم مشروعية أو سلامة هذه الحرب، وإحساسهم أيضا بطغيان النظام السياسي في بغداد، وتحوله إليهم.

إلا أن الخطأ الأكبر الذي وقع فيه النظامان، والذي أدى إلى أخطار متعددة على المدد الزمنية المختلفة، هو تدمير المراكز الاقتصادية للبلدين، وهو الأمر الذي امتدت آثاره إلى مختلف النشاطات الحيوية فيهما، كما أحدث العراق، ببدئه الحرب ضد إيران، تصدعا واضحا في الجبهة المعادية لإسرائيل من ناحية، وبدء تفتت العالم العربي من جهة أخرى، حيث انقسم العالم العربي بين مؤيد له ومعاد لتصرفاته، كما أدى ذلك أيضا، على الأقل من الوجهة النظرية، إلى ابتعاد العراق تدريجيا عن قضايا المواجهة مع إسرائيل، وتحوله بشكل كامل إلى قضايا التوازن الإقليمي في الخليج، وشروعه في محاولة فرض نفوذه على دول الخليج العربية، التي انتهت بكارثة الخليج، التي قام خلالها العراق بغزوه الغاشم ضد الكويت ومحاولة ضمها إليه، محاولا بذلك إنهاء هويتها الوطنية، إلا أن ذلك انتهى بحرب تحرير الكويت الخالدة، التي ردت على عقبيه مذموما مخذولا، كما أدى هذا الحدث إلى تلاحم كل القوى الاجتماعية والتنظيمات السياسية في إيران، والالتفاف حول السلطة الحاكمة.

وعلى المستوى الإقليمي، كانت الحرب العراقية - الإيرانية أحد العوامل الرئيسية التي ساهمت في التعاون والتنسيق بين دول الخليج العربية، وبدأ لأول مرة ظهور ترتيبات أمنية جماعية في المنطقة، الأمر الذي أدى إلى الدعوة لإنشاء تجمع خليجي للدفاع عن أمن الخليج (مجلس التعاون الخليجي)، كانت أهم أهدافه حماية أمن دول المنطقة، وتكوين قوة سياسية تفاوضية على المستوى السياسي والاقتصادي، وبدء إنشاء نواة قوة عسكرية موحدة (قوات درع الجزيرة)، وزيادة القدرة السياسية لدول المجلس على المستويين الإقليمي والدولي. ومن جانب آخر، كان من أهم نتائج هذه الحرب على دول الخليج، هي أن الصراع العربي - الإسرائيلي لم يعد

يحتل المكانة الأولى لديهم، حيث كان الموقف في المنطقة يشكل خطراً جسيماً عليهم، يفوق في أهميته أية أخطار أخرى يتعرض لها العالم العربي، على الرغم من عدم تحليلهم عن القضايا العربية الرئيسية بشكل عام.

وقد أحدثت الحرب العراقية - الإيرانية انقساماً في العالم العربي بين مؤيد ومعارض لكل من العراق وإيران، وهو الانقسام الذي زادت حدته وتعمقت جذوره في أعقاب أزمة الخليج الثانية. كما أدت الحرب إلى إضعاف قدرة الموقف العربي على كسب إيران كقوة مؤيدة بكل ثقلها للمواقف العربية المختلفة طبقاً لعقائد النظام الإسلامي في إيران، وإلى زيادة التقارب العراقي - الأردني الذي ظهرت آثاره فيما بعد، وأتاححت لإسرائيل إضعاف التضامن العربي وإمكانية تصفية المشكلات المعلقة مع بعض الدول العربية حيث هاجمت لبنان واقتحمت بيروت في حربها الشهيرة عام ١٩٨٢. وبهذا فإن إسرائيل تعتبر أن الحرب العراقية - الإيرانية قد جاءت في صالحها تماماً، وقد قامت إسرائيل خلال الحرب ببيع أسلحة ومعدات عسكرية أمريكية الصنع لإيران، وجرّت الولايات المتحدة معها في ذلك، فيما عرف فيما بعد بقضية «إيران جيت»، كما أمدتها بالخبرة الفنية العالية، الأمر الذي عاون إيران على مواصلة مجهودها الحربي. كما استغلت إسرائيل الغارات الجوية الإيرانية على بغداد في تدمير المفاعل النووي العراقي، وحيث تعتبر مؤشرات ذلك وليس جوهره، دليلاً على تطور الاستراتيجية العسكرية الإسرائيلية تجاه العالم العربي على نحو إيجابي يزيد من الأخطار الموجهة للعرب.

وقد أُنزِت الحرب العراقية الإيرانية على رؤية الأطراف الدولية للمنطقة بمنظور جديد، أدى فيما بعد، خاصة في أعقاب حرب تحرير الكويت وخلال فترة الإدارة الأمريكية للرئيس كلينتون، إلى رسم سياسات واستراتيجيات جديدة لمنطقة الخليج الغنية بالبترو، الذي هو شريان الحياة للعالم الغربي واليابان. ودون الدخول في تفاصيل تطور هذه السياسات والاستراتيجيات، فقد وصلت إلى ما أطلق عليه «سياسة الاحتواء المزدوج» (Dual Contain-ment Policy)، من المفيد التعرف على أهم ملامحها الآن.^(١)

وأوضح ما قيل في استراتيجية الولايات المتحدة في الشرق الأوسط هو ماعبر عنه الدكتور مارتن أندليك، مساعد مستشار الرئيس الأمريكي لشؤون الأمن القومي والمدير الأسبق لمعهد واشنطن لدراسات الشرق الأدنى، في خطاب ألقاه في آيار (مايو) ١٩٩٣، إذ حدد في الخطاب العناصر الرئيسية لسياسة الولايات المتحدة في ثلاث نقاط محددة. أولها: تشجيع ودعم السلام العربي - الإسرائيلي في الغرب (غرب الشرق الأوسط) واتباع سياسة الاحتواء المزدوج في الشرق (أي في الخليج). وثانيها: منع انتشار أسلحة الدمار الشامل في المنطقة. وثالثها: الدعوة إلى رؤية للمنطقة أكثر ديمقراطية ورخاء لكل شعوبها. وطبقاً لهذه الرؤية، فإن العنصر الأول الخاص بتشجيع السلام بين العرب وإسرائيل وسياسة الاحتواء المزدوج في الخليج، يقوم على «فكرة الاعتماد المتبادل بين النصفين الشرقي والغربي للمنطقة». إذ سيؤثر «احتواء التهديد الموجه

عالم الفكر

من العراق وإيران في الشرق»، في قدرة الولايات المتحدة على «تشجيع السلام مع إسرائيل في الغرب»، وهذا سيؤثر بدوره في قدرة الولايات المتحدة على «احتواء التهديدات العراقية والإيرانية في الشرق». وإضافة إلى ذلك، فإن النجاح في المنطقتين سيسهل تحقيق أهداف النقطتين الثانية والثالثة، أي منع انتشار أسلحة الدمار الشامل، وتحقيق الديمقراطية والرخاء لشعوب المنطقة.^(٧)

والسلام العربي - الإسرائيلي يسير بخطى متسارعة. أما في الخليج، فإن سياسة الولايات المتحدة الجديدة «ترفض لعبة توازن القوى القديمة» بالنسبة إلى العراق وإيران، والتي كانت تتضمن «بناء إحداها موازنة الأخرى». وبدلاً من ذلك، فهي تبني سياستها على أساس «تقييد الطموحات العسكرية لكل من العراق وإيران» اعتماداً على «الحلفاء في المنطقة للحفاظ على توازن مناسب للقوة»، لكي «تتم مواجهة النظامين العراقي والإيراني» دون «الاعتماد على أحدهما لمواجهة الآخر». وانطلاقاً من المنطق نفسه، ستشمل هذه السياسة تحقيق أهداف أمريكية تقليدية أخرى كثيرة، مثل ضمان أمن حلفاء الولايات المتحدة في منطقة الشرق الأوسط، وتأمين تدفق بترول منطقة الخليج إلى موانئ التصدير المحددة.^(٨)

وأخيراً، كانت حرب الناقلات من أهم معالم الحرب العراقية - الإيرانية، التي أظهرت أحد العناصر المهمة والمؤثرة في أي حرب تنشأ في منطقة الخليج العربي، والتي كانت أحد الأسباب وراء رغبة العراق في مد نفوذه على جزيرتي بوبيان ووربة الكويتيتين، والتي كانت - ضمن أسباب أخرى - أحد دوافع العراق لشن عدوانه على الكويت، لقد أدت حرب الناقلات إلى إصابة العديد من ناقلات البترول خلال تواجدها أو إبحارها في الخليج العربي. وقد بدأت الحرب بمبادرة من العراق لرغبته في تحديد دخل البترول الإيراني، وتدويل الحرب الدائرة بينه وبين إيران. وفي الوقت الذي نجح فيه العراق في جذب انتباه العالم للحرب، فإنه لم ينجح في إيقاف تدفق البترول من إيران أو باقي دول الخليج. وقد ردت إيران على العمل العراقي، جاعلة العراق يدفع ثمنها غالباً للهجمات العراقية في الخليج، كما أصابت عدداً من الناقلات التابعة لبعض دول الخليج العربية. وتركزت الهجمات العراقية ضد السفن المتجهة إلى، أو مغادرة، الموانئ الإيرانية، وتمت هذه الهجمات في المنطقة التي أعلنتها العراق كمنطقة محرمة في المياه الدولية، أو داخل المياه الإيرانية، وبصفة عامة، قامت الهجمات الإيرانية على أساس رد الفعل للهجمات العراقية، وكانت توجه ضد السفن المتجهة إلى، أو قادمة من، بعض الموانئ الخليجية. وتمت بعض الهجمات في الجزء الشمالي من الخليج إلى أن استطاعت الطائرات ف-١٥ السعودية تدمير طائرتين إيرانيتين من طراز ف-٤ بالقرب من «جيبيل». وبعد الرد السعودي، نقلت إيران كل جهودها إلى منطقة جنوب الخليج العربي، خارج الغطاء الجوي السعودي.^(٩)

لقد ألقى هذا الجزء من الدراسة بعض الضوء على فترة زمنية صعبة، دار فيها صراع مسلح

في منطقة الشرق الأوسط استقطب خلالها القوى الإقليمية والدولية في شتى المجالات السياسية والاقتصادية والعسكرية، لأطول حرب في العصر الحديث امتدت ثلثي سنوات، وتركت آثارا عميقة على مختلف الأصعدة المحلية والإقليمية والعالمية، وأفزرت دروسا وآفاقا جديدة، وخلقت مناخا جديدا من التعاون والتنافر، وجذبت أطرافا خارجية إلى هذا الصراع لم يكن لها هذا الثقل من قبل في المنطقة وعالميا، وكان يجب أن تلفت هذه الحرب نظر دول المنطقة المعنية لتوجهات النظام العراقي في بغداد، وإلى أطماعه في المنطقة، ونواياه تجاه دول الخليج بصفة عامة، وتجاه الكويت بصفة خاصة، إلا أن ذلك لم يتم. وعلى الرغم من تجسيد مثل هذه الإشارات، إضافة لإشارات عدوانية أخرى، في الفترة التي سبقت أزمة الخليج الثانية، إلا أن أحدا لم ينتبه أيضا لأهداف العراق وأطماعه، ثم فوجيء العالم بالغزو العراقي للكويت، والذي كان يرتبط - بشكل أو بآخر - بالحرب العراقية-الإيرانية، على الأقل من زاوية الأطماع والنوايا والأهداف السياسية والعسكرية.

ثانيا: الحركة الاستراتيجية العسكرية للعراق تجاه الكويت «جنوبا»

بعد إعداد متأن، وخداع سياسي واستراتيجي على أعلى مستوى شمل الخصم والصديق، غزت العراق الكويت في الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠. وقد أدت هذه المغامرة العسكرية غير المحسوبة سياسيا بدقة، إلى اجتياح القوات العراقية لدولة الكويت، وتهديد أمن باقي دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية بصفة عامة، والمملكة العربية السعودية بصفة خاصة.

ولم تتمكن العراق «الدولة» من تبرير هذا التدخل العسكري في الكويت للرأي العام العربي والإقليمي والدولي، أو إيجاد المبررات الشرعية والقانونية لهذا التدخل، وبعد عدة تبريرات متباينة ومتضاربة، أعلن الرئيس العراقي ضم دولة الكويت إلى العراق، ضاربا بذلك بجميع القوانين والأعراف الدولية عرض الحائط. ولم يتوقع صدام حسين أن يؤدي عدوانه الغاشم على الكويت إلى توحيد العالم - وللمرة الأولى في التاريخ الإنساني - في معارضة مغامرته العسكرية. فلأول مرة تنشق القوتان العظميان، والقوى الكبرى، والقوى الإقليمية، ومعظم القوى العربية، على إدانة هذه العملية العسكرية. ثم توالى قرارات الأمم المتحدة ومجلس الأمن الدولي المتوافقة مع مطالب وأهداف المجتمع الدولي، الراض لسيااسة استخدام القوة والعنف في حل النزاعات الإقليمية. وعلى الرغم من ذلك كله استمر العراق متشددا في موقفه، رافضا لنداءات السلام، متخذا من سياسة التشدد وفرض الأمر الواقع منهجا وأسلوبا، مما دفع المجتمع الدولي إلى التدريج في إجراءات رد الفعل، بدءا من فرض العقوبات الاقتصادية ضد العراق، إلى حق استخدام القوة لتحرير الكويت وإعادة الشرعية إليها، وقبل هذا وذاك لإقرار الشرعية الدولية، وفي إطار رد الفعل العربي والدولي لهذه المغامرة العسكرية، شهد مسرح عمليات الخليج أكبر عملية حشد عسكري استراتيجي لقوات مسلحة متعددة الجنسيات منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية، شكلت تحالفا عسكريا دوليا فريدا لدعم القدرات الدفاعية

عالم الفكر

للمملكة العربية السعودية وباقي دول مجلس التعاون الخليجي بعملية دفاعية استراتيجية (دع الصحراء)، تحولت-نتيجة لعدم استجابة القيادة العراقية لقرارات المجتمع الدولي - إلى الاستعداد لشن عملية هجومية استراتيجية (عاصفة الصحراء)، تم شنها بالفعل لإنهاء العدوان العراقي على الكويت. ولنبدأ الموضوع من أوله.

لقد كان هذا التحرك الاستراتيجي، هو ثاني تحركين تحركهما العراق سياسيا وعسكريا «بالفعل» خلال تاريخه المعاصر، وخلال تاريخ الصراع العربي - الإسرائيلي، تحقيقا لأحلامه في إنشاء امبراطورية عراقية صدامية، تتكون بصفة رئيسية من العراق الحالي، وأجزاء من إيران فشل في الاحتفاظ بها بعد حربه مع إيران التي قدر لها أن تستمر لعدة أيام فاستمرت ثنائي سنوات، ثم الكويت التي أمكن احتلالها بالفعل لفترة زمنية محددة ثم اضطر إلى تركها تحت عنف العمليات العسكرية لقوات التحالف خلال حرب تحرير الكويت، وصولا إلى السعودية وباقي دول الخليج العربية. وبذا يمكن له فرض نفوذ هذه الامبراطورية الجديدة على باقي الوطن العربي، وعلى مجمل العلاقات الدولية بشكل عام.

وكان لصدام حسين حسابات وأطامع. وكانت حساباته خاطئة، وأطامعه غير مشروعة. فقد قامت حساباته السياسية والاستراتيجية على أساس أن العالم في مرحلة حركة مستمرة ومتسارعة، أدت به إلى نوع من الفوضى يمكن خلالها القيام بعمل عسكري حاسم، يمكن استيعابه بواسطة هذا العالم المشغول بأمور أخرى، كما أن المنطقة العربية في حالة من التمزق وتسودها الانقسامات والفوضى والخلافات العربية العربية التي تتمتع إمكانات الأمة، وأن القوة العربية الكبرى في المنطقة وهي مصر، قد أمكن استيعابها في إطار مجلس التعاون العربي - الذي أنشئ عام ١٩٧٩ بمبادرة من العراق - الذي ظن صدام حسين أنه مسيطر عليه تماما، وقد تصور صدام حسين في إطار هذه الحركة العالمية العشوائية، والتمزق العربي العميق، قدرته على خلق واقع جديد يمكن تثبيته قبل تنبه هذا العالم الغافل، كما يمكن تقبله فيها بعد في إطار التشكيل الجديد للنظام العالمي والنظام الإقليمي، الذي يجري بدرجات متفاوتة على الساحتين العالمية والإقليمية. وأنه في إطار ذلك، يمكن التخطيط لعملية استراتيجية عسكرية جديدة تعتمد على الحشد والسرعة في التنفيذ، وبفلس الحساب الاستراتيجي الخاطئ الذي دفع صدام حسين لبدء حربه مع إيران، وقد دعم هذه الحسابات الاستراتيجية العراقية الخاطئة، الاعتقاد بصحة المقولة الخادعة - والمجاملة - بانتصار العراق عسكريا على إيران في حربه معها، واحتفاظ العراق بقوات مسلحة كبيرة الحجم، وقدرته على سرعة تعبئة قوات الاحتياط التي حلت منذ فترة قليلة ماضية. (١٠)

إلا أن صدام حسين لم يضع في حساباته الاستراتيجية أن المتغيرات العالمية التي تحكم حركة العالم لا مكان فيها للمغامرين والمقامين، وأنه في إطار هذه المتغيرات العالمية يتم صياغة جديدة لدور القوى الإقليمية ليس من بينها الاستخدام السياسي للقوة المسلحة. وعلى الرغم

من ذلك فقد قام بمحاولة تقوية عنصرين رئيسيين: العنصر الأول: بناء قوات مسلحة قوية، كبيرة العدد، كاملة العدة بأحدث ما يمكن الحصول عليه من أسلحة ومعدات قتال حديثة، قادرة على تنفيذ المهام الاستراتيجية التي قد تكلف بها. والعنصر الثاني: بناء اقتصاد قوي، أساسه البترول والصناعات البترولية، قادر على تحمل أعباء بناء هذه القوات المسلحة واستمرار وجودها، وبالحجم الذي يريده، وبالقدرات التي يتصورها. وبناء على ذلك، بدأت القيادة العراقية في الإعداد والتمهيد لغزو الكويت، مستهلكة الوقت الذي تحتاجه، لضمان نجاح هذه العملية العسكرية. (١١)

وقبل المضي في تبين مسارات الأزمة، وحتى يمكن وضعها في إطارها التاريخي، علينا إجراء وقفة قصيرة لتبيين موضع الأزمة بين الأزمات العراقية الكويتية الأخرى. فالأزمة الأخيرة تعد الثالثة في تاريخ العلاقات بين البلدين منذ استقلالهما. فكانت الأولى هي أزمة عام ١٩٦١ التي أثارها عبد الكريم قاسم مع بدء استقلال الكويت، والثانية في عام ١٩٧٣ حينما احتلت قوات عراقية مسلحة مركز «الصامته» الحدودي الكويتي وتفجرت الأزمة بسببه. والاختلاف بين الأزميتين يدور حول أن أزمة ١٩٦١ تتعلق بضم العراق للكويت وعدم اعترافه بالكويت المستقلة، أما أزمة ١٩٧٣ فكانت نزاعا حدوديا هدف العراق من ورائه أن يلمح إلى دعواه الإقليمية بشكل محدود يتمثل في محاولة الحصول على جزيرتين تقعان في الخليج بالقرب من مدينة الفاو العراقية الواقعة في أقصى نقطة للعراق على الخليج (هما جزيرتي بوبيان ووربة التابعتين للكويت). وانتهت الأزمة الأولى بعد توصية مجلس الجامعة العربية بأن تلتزم الدول العربية بتقديم المساعدات الفعالة لصيانة استقلال الكويت، وأن هذه المساعدة الفعالة تتم عن طريق إنشاء قوات أمن عربية، التي انشئت بالفعل وأرسلت إلى الكويت، وكان التهديد العراقي قد انتهى فعليا عندما وصلت القوة إلى الأراضي الكويتية. وبعد مقتل قاسم خلال ثورة ١٩٦٣، اعترفت العراق باستقلال الكويت، وأكدت احترامها لوضع الحدود العراقية-الكويتية كما حددتها الخطابات المتبادلة في ٢١ تموز (يوليو) و ١٠ آب (أغسطس) عام ١٩٣٢ بين رئيس وزراء العراق وأمير الكويت، وأبرمت الدولتان بخصوص ذلك اتفاقية في ١٢ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٦٣، قدمت الكويت بمقتضاها قرضا للعراق قيمته ٣٠ مليون دينار بدون فوائد، ثم شهدت العلاقات العراقية-الكويتية أفضل عهدها منذ تولي عبد السلام عارف قيادة العراق وحتى عام ١٩٧٢ عندما حدث التوتر التالي في العلاقات بين البلدين. وانتهت الأزمة الثانية عام ١٩٧٣، بعد انسحاب القوات العسكرية العراقية من مركز «الصامته» الحدودي، وبعد جهود كويتية سياسية ودبلوماسية بهذا الشأن، وبعد إدانة هذا العدوان في الأوساط العربية والدولية. ومن مجمل هذا النزاع الأخير، يمكن القول إن الخلاف بين البلدين لم يكن نزاعا إقليميا، أو دعوة إقليمية لها سند وأساس، وإنما سببه مطالبة العراق بأجزاء معينة من أراضي يعترف بأنها كويتية، مدفوعا باعتبارات تتعلق بمصالح العراق الملاحية في الخليج، كما يمتد إلى نزاع حول الحدود بين البلدين. (١٢)

عالم الفكر

وبدأ العراق بالتمهيد للأزمة الثالثة مع الكويت، عن طريق الاستعداد في المجالات المختلفة - السياسية والعسكرية والاقتصادية - وأساسها إعداد القوات المسلحة للمهمة التي سوف تكلف بها، وعن طريق بعض الإجراءات السياسية والدبلوماسية التي بدأت في المجال العربي، ففي ١٥ تموز (يوليو) ١٩٩٠، بعث وزير خارجية العراق طارق عزيز مذكرة إلى الشاذلي القليبي أمين عام الجامعة العربية، اتهم فيها «حكومتي الكويت والإمارات» باستغلال انشغال العراق في حربه مع إيران في إقامة المنشآت العسكرية والمخافير والمنشآت النفطية والمزارع على أرض العراق، مع إغراق الحكومتين - في عملية مدبرة - السوق النفطية بمزيد من الإنتاج خارج حصتها المقررة من منظمة «الأوبك»، الأمر الذي أضر بالعراق اقتصادياً، كما اتهم عزيز الكويت بإقامة منشآت نفطية على الجزء الجنوبي من حقل الرميلة العراقي وسحب النفط منه، ثم طالب بإلغاء الديون المستحقة على العراق من دول الخليج، وتنظيم خطة عربية على غرار مشروع مارشال لتعويض العراق بعض ماخسره في الحرب. وقد ردت الكويت على ذلك بمذكرة أرسلتها إلى الأمين العام للجامعة العربية بتاريخ ١٨ تموز (يوليو) ١٩٩٠، دحضت فيها الدعاوى العراقية، وعبرت عن الاستياء الكويتي لهذا الإجراء، ودعت إلى تشكيل لجنة عربية في نطاق الجامعة يتفق على أعضائها لكي تفصل في موضوع ترسيم الحدود بين البلدين على أسس من المعاهدات والوثائق القائمة بين الكويت والعراق. وبناء على ذلك، بعث طارق عزيز وزير خارجية العراق برسالة إلى الأمين العام للجامعة العربية مؤرخة في ٢١ تموز (يوليو) ١٩٩٠، اتهم فيها الكويت بسرقة ثروة العراق، ووصف الرسالة الكويتية بأنها مليئة بالمغالطات. وعلى أثر ذلك، سارعت الكويت بإرسال رسائل إلى ملوك ورؤساء الدول العربية، وإرسال مذكرة إلى بيريز دي كويار الأمين العام للأمم المتحدة. ومع وساطة مصر والسعودية لاحتواء الأزمة، أكد مجلس الوزراء الكويتي نية الكويت في نجاح اللقاء المرتقب بين البلدين والذي حدد مكانه في جدة، وأعرب عن أمله في أن يكون هذا اللقاء خطوة نحو التوصل إلى حل نهائي عادل لكل المشكلات والقضاياعلقة بين البلدين، وأن يتم الحل في إطار عربي. (١٣)

وقد تزامن مع مذكرة العراق إلى الجامعة العربية في ١٥ تموز (يوليو) ١٩٩٠ بدء حشد الجانب العراقي لقواته في منطقة الحدود. وواكب هذا الحشد حملات إعلامية بين الطرفين، أدت إلى تعميق حدة الخلاف بين الدولتين، وتدخلت أطراف عربية لمحاولة احتواء الأزمة. وبفشل اجتماع جدة يوم الأول من آب (أغسطس) ١٩٩٠ نتيجة تقدم الجانب العراقي بمطالب يصعب على الجانب الكويتي قبولها، كانت نية العراق مبيتة لغزو دولة الكويت بالقوة المسلحة. وفي الساعة الثانية فجر يوم الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠، بدأ الغزو العراقي بهدف الاستيلاء على دولة الكويت، وتحقيق مصالح العراق الاقتصادية، وفرض الزعامة السياسية على دول المنطقة. وقد سار العمل العراقي تمهيداً للغزو وتنفيذ المخطط الحقيقي للعراق على محاور مختلفة: سياسية وعسكرية وغير ذلك من المجالات.

ففي المجال السياسي، حرصت القيادة العراقية على ضمان تأييد الموقف المصري أو تحييده عن طريق إنشاء مجلس التعاون العربي الذي يضم مصر والأردن واليمن بالإضافة إلى العراق، وحرصت في الوقت نفسه على ضمان تأييد بعض الدول العربية عن طريق تقديم بعض المساعدات الاقتصادية العراقية إليهم. وفي محاولة لتحديد موقف السعودية، قام العراق بتوقيع معاهدة عدم اعتداء مع القيادة السياسية قبل الغزو، كما عمل على كسب الرأي العام العربي، وتعاطف الجماهير العربية إلى جانب العراق عن طريق توجيه التهديدات المتتالية لإسرائيل، حتى تكون هذه الجماهير عامل ضغط على الحكومات العربية للوقوف إلى جانب العراق. وفي المجال العسكري، قامت القيادة العامة للقوات المسلحة العراقية باستعادة القدرات العسكرية العراقية، ورفع كفاءة واستعداد هذه القوات، وتوفير الأسلحة والمعدات اللازمة لها من جميع المصادر المتيسرة ثم السعي لامتلاك أسلحة الردع المناسبة (مثل: الأسلحة الكيماوية والجرثومية، والرتسانة الكبيرة من الصواريخ الباليستية، وتسريب الأنباء عن امتلاك العراق للأسلحة النووية). كما أعدت القيادة العامة العراقية برنامجا مكثفا لتدريب القوات على موضوعات مشابهة لما سوف يتم إجراؤه خلال عملية الاجتياح الشامل للكويت، وفي الوقت نفسه أتمت اللسمات الأخيرة في عملية التخطيط الاستراتيجية للعملية الهجومية الاستراتيجية، التي تبلورت في خطة العمليات النهائية للعملية. وتوازي مع الاستعداد السياسي والعسكري، عمليات خداع سياسية واستراتيجية متعددة الأبعاد والمستويات لإخفاء نوايا العراق للهجوم. وفي الموعد المحدد، اندفعت القوات العراقية عبر الحدود العراقية-الكويتية على محور العبدلي/الجهراء في اتجاه مدينة الكويت العاصمة، وتمكنت من احتلال المدينة والأهداف الحيوية في الدولة اعتبارا من الساعة العاشرة صباحا من نفس اليوم. وبمضي الوقت، انتشرت القوات العراقية داخل دولة الكويت، وبدأت الإعداد للدفاع عنها تمهيدا لضمها، الذي حاولته بالفعل. وساعد على سرعة نجاح الغزو نجاح العراق في تحقيق المفاجأة الاستراتيجية والتكتيكية، وقلة عدد القوات الكويتية التي لم تتصور إطلاقا أن يأتيها العدوان من دولة عربية شقيقة مجاورة، وعدم اكتشاف النوايا العراقية للهجوم وحجمه واتجاهه وتوقيته، والتفوق الساحق للقوات العراقية المهاجمة. (١٤)

جاء رد الفعل العربي والإقليمي والعالمي برفض الغزو العراقي للكويت في إجماع لم يسبق له مثيل في الأزمات الدولية، وتوالت قرارات جامعة الدول العربية، ومؤتمر القمة العربي، ومؤتمر الإسلامي، والأمم المتحدة برفض سياسة استخدام القوة والعنف ضد دولة الكويت، ودعت العراق للانسحاب الفوري غير المشروط من الأراضي الكويتية. وقد بذلت جهود سياسية ودبلوماسية عربية كبيرة، كان في محورها جهود الرئيس حسني مبارك في هذا السبيل، لمحاولة حل الأزمة في إطار جامعة الدول العربية وتحت المظلة العربية، إلا أن العراق استمر متشددا في موقفه، متصليا في آرائه، مصرا على استمرار احتلاله للكويت، الأمر الذي فتح

عالم الفكر

الباب واسعا لقيام التحالف الدولي المضاد للعراق، والذي اشتركت فيه قوات عربية تساند الكويت في حقها الطبيعي والمشروع. ونتيجة للعدوان العراقي على الكويت، وعدم تغير الموقف العراقي المتشدد، كان استخدام القوة المسلحة أمراً حتمياً.

وفي إطار محاولة إيجاد الحلول العربية والإقليمية والعالمية سلمياً، اجتمع مجلس الجامعة العربية في الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠ بناء على طلب الكويت واستناداً إلى المادة الخامسة والمادة السادسة من ميثاق الجامعة العربية والمادة الثانية من معاهدة الدفاع العربي المشترك وتبنى المجلس قراراً يدين الغزو العراقي للكويت، كما يدين الخسائر في الأرواح والممتلكات الناجمة عن الغزو، ويطالب بالانسحاب الفوري وغير المشروط للقوات العراقية من الكويت، ويقترح عقد قمة عربية استثنائية لبحث السبل الكفيلة باحتواء هذا الغزو، وبالفعل اجتمعت القمة العربية في العاشر من آب (أغسطس) واتخذت قراراً بتأييد القرار الذي تبنه مجلس الجامعة العربية في الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠، وتأييد القرارات الصادرة عن مجلس الأمن في هذا الصدد، كما يدين الغزو العراقي للكويت، ولا يعترف بضم الكويت للعراق، ويطالب بالانسحاب الفوري للقوات العراقية من الكويت. واشتمل القرار أيضاً، على تأييد الخطوات التي اتخذتها المملكة العربية السعودية ودول الخليج التي تستند إلى حق الدفاع الشرعي الذي تنص عليه المادة الثانية من معاهدة الدفاع المشترك والمادة ٥١ من ميثاق الأمم المتحدة، والموافقة على الاستجابة إلى طلب المملكة العربية السعودية والدول الخليجية بإيفاد قوات عربية إلى الخليج لدعم قواتها العسكرية والمساهمة في حماية الوحدة الإقليمية لبلادهم. ورغم الصعوبات الجمة التي واجهت إصدار هذا القرار، إلا أنه في النهاية صدر بالفعل. (١٥)

وإذا كان طابع التباين والانقسام قد طغى على الموقف الإقليمي العربي، فإن موقف الجامعة الدولية كان على النقيض من ذلك حيث اتسم موقفهم بالإجماع شبه المطلق حيال الأزمة وحيث توالت صدور قرارات مجلس الأمن الدولي التي واكبت تطورات الأزمة، ففي الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠ صدر القرار رقم ٦٦٠ الذي أذن الغزو، وطالب بالانسحاب الفوري غير المشروط للقوات العراقية، وحث الدولتين على بدء التفاوض، وأيد جهود الجامعة العربية الرامية إلى تسوية الأزمة. ولم يلبث أن تبنى مجلس الأمن في الخامس من آب (أغسطس) ١٩٩٠ القرار رقم ٦٦١ الذي يقضي بمقاطعة العراق اقتصادياً وعسكرياً. وفور إعلان العراق ضم الكويت، صدر القرار رقم ٦٦٢ في التاسع من آب (أغسطس) ١٩٩٠ الذي يرفض فيه هذا الضم، ويصف القرار العراقي بالباطل. وحين قرر العراق احتجاز أعداد من المواطنين الأجانب لاستخدامها كدروع بشرية، صدر القرار رقم ٦٦٤ في الثامن عشر من آب (أغسطس) ١٩٩٠، الذي يطالب العراق بتسهيل المغادرة الفورية للمواطنين الأجانب في كل من الكويت والعراق. وفي ٢٥ آب (أغسطس) أصدر المجلس قراره رقم ٦٦٥ الذي يحول فيه الدول الأعضاء استخدام القوة البحرية لوقف السفن التجارية التي تتجه إلى أو تغادر العراق.

ثم صدر القرار رقم ٦٦٦ في الرابع عشر من أيلول (سبتمبر) ١٩٩٠، الذي يخول الأمم المتحدة والصليب الأحمر وغيرهما من المنظمات الدولية مسئولية نقل وتوزيع الإمدادات الغذائية الخاصة بالعراق، وذلك لضمان وصولها إلى مستحقيها.^(١٦) وحين قامت قوات الاحتلال العراقية بشن حملات هجومية متكررة على عدد من السفارات في الكويت أصدر مجلس الأمن في السادس عشر من أيلول (سبتمبر) ١٩٩٠ القرار رقم ٦٦٧، الذي يدين هذه العمليات، وعندما طالبت بعض الدول الأعضاء بتعويضها عن الخسائر المادية التي لحقت بها من جراء مشاركتها في فرض الحصار الاقتصادي على العراق، أصدر مجلس الأمن في الرابع والعشرين من أيلول (سبتمبر) ١٩٩٠ القرار رقم ٦٦٩ الذي يكلف لجنة العقوبات الاقتصادية بدراسة طلبات المساعدة للدول المتضررة. وفي اليوم التالي، في الخامس والعشرين من أيلول (سبتمبر) ١٩٩٠، أصدر المجلس القرار رقم ٦٧٠ الذي يطالب فيه جميع الدول بعدم السماح لأي طاقرة تحمل شحنة للعراق أو الكويت بالإقلاع من إقليمها. وفي التاسع والعشرين من تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٠، صدر القرار رقم ٦٧٤، الذي يدين الأعمال التي تقوم بها سلطات الاحتلال العراقي في الكويت. ثم صدر القرار رقم ٦٧٧ في الثامن والعشرين من تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٠، الذي يدين محاولات العراق الرامية إلى تغيير التكوين الديموغرافي لسكان الكويت. وبعد مداول عسيرة استمرت أسابيع عدة قام خلالها وزير الخارجية الأمريكي جيمس بيكر بزيارات مكثفة لدول عديدة، أصدر مجلس الأمن في التاسع والعشرين من تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٠، قراره الشهير رقم ٦٧٨، الذي يسمح لقوى التحالف باستخدام جميع الوسائل اللازمة - بما فيها التدخل العسكري - لإجبار العراق على الامتنثال لكل قرارات مجلس الأمن الخاصة بأزمة الخليج، ويمنح العراق مهلة حتى ١٥ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١ لتنفيذ هذه القرارات، وفي حالة تمسك العراق بموقفه حتى هذا التاريخ، يخول القرار الدول المتحالفة مع الكويت حق استخدام كل الوسائل الكفيلة بإجبار العراق على تنفيذ قرار مجلس الأمن رقم ٦٦٠ والقرارات التالية ذات الصلة بأزمة الخليج، وذلك من أجل إقرار السلم والأمن في المنطقة.^(١٧)

وفي ١٧ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١، اندلعت العمليات العسكرية الرامية إلى تحرير الكويت، واستمرت حتى أواخر شهر شباط (فبراير) ١٩٩١، الذي سجل انهيار القوات العراقية الكامل في مواجهة قوات التحالف. وبالطبع، لم تتم الحرب دون عناء، وإنما جاءت بعد تخطيط وإعداد دقيق، ونتيجة معرفة واقعية بمدى ملاءمة الظروف السياسية والإمكانات المادية والمنعوية لتحقيق الهدف المنشود، كما حفلت الفترة بين آب (أغسطس) ١٩٩٠ وكانون الثاني (يناير) ١٩٩١ بالجهود المشرفة للاستعداد للحرب، وامتثلت بالأعمال العظام، كما اشتملت على الكثير من البطولات والتضحيات والعمل العسكري الصامت الدؤوب، الذي استند على عمل سياسي فائق الأداء.

عالم الفكر

وقد سارت إدارة الأزمة منذ البداية على ثلاثة خطوط رئيسية متوازية، لم تقتل إلا في توقيت محدد، يعني في جوهره الاستعداد للقتال وبداية الصراع المسلح، خط الاستعداد العسكري في مسرح العمليات، ويتضمن تحديد التجميع الاستراتيجي الكافي، والنقل الاستراتيجي للقوات من مناطق تركزها القائمة إلى مناطق عملها في المسرح، ثم توزيع هذه القوات استراتيجيا، ثم انتشارها لمواجهة متطلبات العملية الدفاعية الاستراتيجية (دفع الصحراء)، ثم إعادة تجميعها استعدادا لبداية العملية الهجومية الاستراتيجية (عاصفة الصحراء) طبقا لخطط العمليات الموضوعية، وذلك طبقا لتخطيط استراتيجي متقن تم منذ بداية الأزمة، ثم خط العمل السياسي، الذي يتضمن مواءمة هذا العمل طبقا للمستوى الذي وصل إليه الاستعداد العسكري إضافة لعمليات التنسيق المستمرة بين دول التحالف، وأعمال آليات الأمم المتحدة بكامل طاقاتها وإصدار القرارات المتتالية من مجلس الأمن التي تتواءم مع تطور العمل السياسي الذي يواكب بدوره خط الاستعداد العسكري، ثم استخدام جميع وسائل الخداع السياسي والاستراتيجي لضمان سرية وأمن كل الاستعدادات القائمة، ثم أخيرا، خط الاحتفاظ بعمليات التصعيد في المنطقة، حين بدء توجيه الضربة العسكرية ضد القوات العراقية القائمة باحتلال الكويت.

وقد مرت مرحلة «تعظيم» العمل العسكري في مسرح عمليات الخليج بعدة مراحل: مرحلة اتخاذ القرار السياسي باستخدام القوة المسلحة وإعداد التجميعات الاستراتيجية المناسبة ونقلها استراتيجيا للمسرح، ثم مرحلة اتخاذ القرار الاستراتيجي طبقا لخطط العمليات الموضوعية، ثم مرحلة استعداد القوة المسلحة واستكمال كفاءتها القتالية والاستعداد لمرحلة العمل العسكري المنظم حين اتخاذ القرار السياسي ببداية أعمال الصراع المسلح لحل المشكلة بالقوة المسلحة طبقا لتفويض مجلس الأمن الدولي لذلك. وخلال هذه المراحل، تم توزيع القوات استراتيجيا في مسرح العمليات، وإعداد المسرح للحرب، وتأمين انتشار القوات العسكرية، وتأمين القيادة الاستراتيجية والمخابرات الاستراتيجية لهذه القوات، وإعداد خطط العمليات وبداية تدريب القوات عليها، ثم التعرف على الطبيعة الطبوغرافية للأرض، والتعرف عن قرب على طبيعة الخصم ونقاط القوة والضعف فيه لمواءمة خطط العمليات مع ذلك، ثم الاتفاق على تصور مشترك للعمل العسكري المطلوب القيام به. وقد واكب هذه الأعمال العسكرية عمل سياسي منظم، كان أبرز ملامحه: فصل العمل العسكري عن العمل السياسي حيث يتولى العسكريون متطلبات العمل العسكري والاستراتيجي بعيدا عن الاعتبارات السياسية ويتولى السياسيون أعباء إدارة المعركة السياسية والاقتصادية، ومداومة اتصال القادة السياسيين للتحالف مع بعضهم لضمان استمرار عمليات التنسيق والتعاون وعلى اعتبار أن اتخاذ قرار عسكري بهذا الحجم يستلزم اشتراك الجميع فيه، ثم استمرار التحرك على خط أعمال آليات المنظمات الدولية لتتواءم مع القرارات السياسية التي تتخذ.

لقد كانت الحشود العسكرية المتواجدة في مسرح الخليج بحجم ليست له سابقة في تاريخ المنطقة، وفي تاريخ العالم كله منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية، وبناء على حجم هذه الحشود تحدت الرؤية الاستراتيجية والفكر الاستراتيجي الذي يحكم عمل القوات العسكرية، إذا ما اتخذ قرار بدء الضربة المسلحة. وقد استمر بناء التجميع الاستراتيجي لهذه الحشود على مدى الزمن، وقسم مسرح العمليات إلى أربع مناطق وقطاعات عملياتية هي: المنطقة الشرقية العسكرية، والمنطقة الشمالية العسكرية، وقطاع الفيلق السابع الأمريكي، وقطاع الفيلق ١٨ الأمريكي. وقبل بدء العمليات العسكرية، كان إجمالي القوات في مسرح العمليات كالآتي: قوات أمريكية: ٢ فرقة مشاة أسطول (الفرقة الأولى، الفرقة الثانية) و٣ أفواج فرسان مدرعة (الفوج الأول، والثاني، والثالث) وفرقتي مشاة ميكانيكية (الفرقة الأولى، الفرقة الرابعة والعشرين)، وفرقتين مدرعتين (الفرقة الأولى، الفرقة الثالثة)، وفرقتي اقتحام جوي (الفرقة ٨٢، الفرقة ١٠١). وقوات بريطانية: الفرقة الأولى مدرعة، ولواء مشاة أسطول، ومجموعة مظلات. وقوات فرنسية: الفرقة السادسة مدرعة خفيفة، ومجموعة مظلات. وقوات مصرية: الفرقة الثالثة الميكانيكية، والفرقة الرابعة المدرعة، ولواء صاعقة. وقوات سعودية: ٤ ألوية مشاة/ ميكانيكي (اللواء الثاني، والثامن، والعاشر، والعشرون). وقوات سورية: الفرقة التاسعة المدرعة، ولواء مغاوير. وقوات كويتية: لواء ميكانيكي، ولواء مدرع. وقوات قطرية: كتبية ميكانيكية. وقد دعم هذا التجميع الاستراتيجي بقوات جوية، وقوات بحرية مناسبة، إضافة لحمايته تماماً بواسطة وسائل الدفاع الجوي الكافية التي حشدت لهذا الغرض، ودعمه بكافة عناصر المعاونة.

وقد وزعت هذه القوات العسكرية للتحالف قبل شن الهجوم، على المناطق والقطاعات المختلفة، واشتملت قوات المنطقة الشرقية (المحور الساحلي) على: ٣ ألوية حرس وطني سعودي (اللواء الثاني، والثامن، والعاشر ميكانيكي)، وكتبية ميكانيكية قطرية، وفرقتي مشاة أسطول أمريكي (الفرقة الأولى، والثانية). واشتملت قوات المنطقة الشمالية (المحور المركزي) على: القوات المصرية (الفرقة الثالثة ميكانيكي، والفرقة الرابعة المدرعة، ولواء صاعقة، وعناصر دعم، وعناصر إدارية وفنية)، ومجموعة سعد الكويتية (لواء التحرير الميكانيكي، ولواء الشهيد المدرع)، ومجموعة خالد السعودية (اللواء الرابع المدرع، واللواء ٢٠ مشاة ميكانيكي)، والقوات السودانية (الفرقة التاسعة المدرعة، ولواء مغاوير). واشتملت قوات محور غرب وادي الباطن على مجموعة الفيلق السابع: قوات أمريكية (الفرقة الأولى والثالثة مدرعة، والفوج الأول والثاني فرسان مدرع)، وقوات بريطانية (الفرقة الأولى المدرعة). ثم مجموعة الفيلق الثامن عشر: قوات أمريكية (الفرقة ٢٤ مشاة ميكانيكي، والفرقة ٨٢ و١٠١ اقتحام جوي، والفوج الثالث فرسان مدرع)، وقوات فرنسية (الفرقة السادسة مدرعة خفيفة).

لقد استغرقت الترتيبات الضرورية للهجوم وقتاً طويلاً، اعتقد البعض خلاله أن عمليات

عالم الفكر

القتال الفعلية لن تبدأ، وأن هناك حلولاً سياسية ودبلوماسية بديلة تبدو على السطح. وكان هذا الاعتقاد خطأ، فقد كانت تلك الترتيبات ضرورية لتحقيق الهدف من العملية الاستراتيجية. وكان «الهدف السياسي» للقيادة المشتركة هو: «تحرير دولة الكويت من القوات العراقية الغازية، وعودة الشرعية الدستورية للبلاد». بينما كان «الهدف السياسي العسكري»، هو: «الاستخدام السياسي للقوة المسلحة، في إطار عملية هجومية استراتيجية، يتم التخطيط لإجرائها في أقل عدد من أيام القتال، تقوم خلالها القوات المشتركة بالهجوم على القوات العراقية المدفعة في الكويت، وهزيمتها في معركة عسكرية، وطردها من أراضي الكويت، وتأمين هذه العملية عن طريق إزالة القدرة العراقية لشن الحرب». وكان «الهدف الاستراتيجي» هو «التخطيط الاستراتيجي التفصيلي لعملية هجومية استراتيجية، تستغل فيها إمكانات القوات المشتركة كافة، ووضع خطط عمليات تفصيلية تعمل القوات في إطارها لتحقيق الهدف السياسي والهدف السياسي العسكري، مع تأمين العملية بالحصول على السيادة الجوية والبحرية والبرية عن طريق التأكد من إزالة القدرة العراقية على شن الحرب، بضرب الأهداف في عمق العراق، وتدمير القوات العراقية المدفعة والأنساق الثانية المدرعة والميكانيكية المكلفة بتوجيه الضربات والهجمات المضادة دعماً لدفاعات القوات العراقية، وخلخلة دفاعاتها في الكويت».

وفي إطار الهدف الاستراتيجي، تمت صياغة خطة للعمليات، استفادت من أقصى إمكانات عناصر العملية، وتم تشكيل العملية في أنساق استراتيجية واحتياطيات. النسق الأول الاستراتيجي، الذي حددت له مناطق تجمع، ومناطق بدء الهجوم، واتجاهات تقدم، وخطوط للمهام المباشرة والمهام التالية، وخط مهمة يوم وذلك لكل أيام القتال، وحرصت قيادة القوات المشتركة على دفع النسق الأول الاستراتيجي على مواجهة واسعة وفي اتجاهات متعددة مع معاونة أعمال قتالية بالقوات الجوية والقوات البحرية وأعمال القوات الخاصة، كما حرصت على دفع جميع عناصره في توقيت متزامن لإرباك القيادات المقابلة لعدم تبينها للاتجاه الرئيسي للمهجوم ومهمات الوحدات والتشكيلات واتجاه تقدمها وخطوط مهامها. والنسق الثاني الاستراتيجي، الذي حددت له مناطق تجمع ومحاور تقدم خلف النسق الأول الاستراتيجي، وخطوط دفع يدفع من خلالها بعد تحقيق النسق الأول للمهام المباشرة لاستكمال تدمير القوات المعادية وتحقيق المهام التالية، ثم استغلال النجاح ومطاردة القوات المعتدية والوصول إلى خط مهمة اليوم. قد حرصت قيادة القوات المشتركة على تنسيق أعمال القتال بين النسقين الاستراتيجيين الأول والثاني، مع تحديد المهام التي بتنفيذها يتحقق الهدف الاستراتيجي من العملية، مع تأمين دفع النسق الثاني الاستراتيجي بأعمال قتال النسق الأول الاستراتيجي، وبالقوات الجوية ونبيران القوات البحرية وأعمال قتال القوات الخاصة. ثم الاحتياطيات الاستراتيجية، وهي قوات احتفظت بها قيادات القوات لمواجهة أي مواقف طارئة تنشأ خلال القتال، وحددت لها مناطق

تجمع ومحاور تقدم دون تحديد مهمات محددة لها، وقد حرصت قيادة القوات أن تكون هذه الاحتياطيات بقوة كافية ليتمكن استخدامها في التوقيت المناسب لتغيير الموقف العملياتي والاستراتيجي، واشتملت بقية عناصر العملية الاستراتيجية على: القيادة الاستراتيجية، والمخابرات الاستراتيجية، والقوات الجوية، والقوات البحرية، والقوات الخاصة، ونظام الدفاع الجوي، إضافة لباقي الاحتياطيات الأخرى مثل: عناصر المهندسين العسكريين والوحدات الكيماوية، والعناصر الإدارية والفنية والطبية وبقيّة التخصصات المختلفة.

وقد أضافت التطورات التكنولوجية المتقدمة للأسلحة والمعدات، والتغيير في التركيب التنظيمي المصاحب لذلك، إلى القوة القتالية للقوات المشتركة، كما أدت إلى فتح خيارات وبدائل لا نهاية لها لأسلوب إدارة القتال على مسرح العمليات، وعظم من كل هذه القدرات الأسلوب الدفاعي العراقي في المسرح، الذي اعتمد على خبرات قتالية من الحرب مع إيران لا تناسب الحشد الدولي الذي تم تجميعه في مسرح العمليات، كما فتح آفاق «الإبداع» الاستراتيجي والعملياتي للمخطط الاستراتيجي العسكري. وبإتمام حشد القوات اللازمة لعملية «عاصفة الصحراء» والانتهاه من التخطيط الاستراتيجي للعملية بعد الاستعدادات الضخمة التي تمت على مدى فترة الإعداد لها، أصبح لقوات التحالف الدولي التفوق الكمي والنوعي على القوات العراقية المدافعة، وأصبحت هناك فجوة كبيرة في موازين القوى بين الجانبين، مع تحرك هذه الموازين لصالح القوات المشتركة بمضي الوقت، كما كان هناك تفوق ساحق للقوات المشتركة في مجالات القوات الجوية والبحرية والبرية، وفي مجالات الحرب الإلكترونية التي كانت العنصر الحاسم في نجاح العمليات العسكرية، واستمرار إحراز التفوق والمبادرة على الخصم.

وبعد هذا الاستعداد الشامل، تم التخطيط لتحرير دولة الكويت من خلال عمليتين: جوية وبرية، وخططت العملية الجوية لكي تنفذ على ثلاث مراحل: الأولى: (مرحلة القصف الجوي الاستراتيجي) وتوجه ضد البنية الأساسية والأهداف العسكرية والجوية، بما في ذلك القوات الجوية العراقية ومواقع الصواريخ الباليستية، ومواقع وسائل الدفاع الجوي، ومناطق حشد الأسلحة فوق التقليدية، ومراكز القيادة والسيطرة. والثانية: (مرحلة الحصول على السيادة الجوية) ويتم خلالها استكمال تدمير الأهداف الاستراتيجية والعسكرية والجوية للجانب العراقي واستكمال تدمير قواته الجوية، ووسائل الدفاع الجوي وعناصر الحرب الإلكترونية. والثالثة: (مرحلة التحضير والتمهيد للعملية البرية) وتوجه ضد القوات البرية العراقية ومصادر نيرانها ومراكز القيادة العملياتية والتكتيكية والمناطق الإدارية، مع التركيز على الاحتياطيات المدرعة والميكانيكية، خاصة قوات الحرس الجمهوري.

وقد بنيت العملية البرية على أساس استغلال الضربات الجوية وأعمال الخداع وفي ظل «تعمية إلكترونية شاملة» تنفذ العمليات البرية من خلال توجيه أربع ضربات: الأولى:

عالم الفكر

الضربة الساحلية (الخداعية) وتنفذ بقوات المنطقة الشرقية ، وتوجه بالقوات السعودية المتمركزة في المنطقة باتجاه المحور الساحلي ، وبقوات مشاة الأسطول من اتجاه الوفرة في اتجاه ميناء الأحدي ، للاتصال بالدفاعات الرئيسية لمدينة الكويت . والثانية : الضربة المحورية (داخل الأراضي الكويتية) وتنفذ بواسطة القوات العربية الموجودة في المنطقة الشمالية من اتجاه شرق وادي الباطن في اتجاه (الجهراء) بهدف تأمين الجانب الأيمن لقوات الالتفاف والتطويق (قوات الفيلق السابع والفيلق ١٨) ، ثم الهجوم على المواقع الرئيسية العراقية والاتصال بالدفاعات الرئيسية عن مدينة الكويت . والثالثة الضربة الرئيسية (قوات الالتفاف والتطويق) وتنفذ بالتجميع الرئيسي للقوات الأمريكية والبريطانية والفرنسية من قطاعي الفيلق السابع والفيلق ١٨ ، من اتجاه غرب وادي الباطن في اتجاه الرميلة والبصرة ، بهدف تدمير قوات الحرس الجمهوري في المنطقة جنوب البصرة . والرابعة : تحرير مدينة الكويت (في المرحلة التالية) حيث تشترك القوات المصرية والسعودية والكويتية في تحرير مدينة الكويت العاصمة وتأمين عودة الشرعية الدستورية إلى البلاد .

وبانتهاء المهلة المحددة بواسطة مجلس الأمن في قراره رقم ٦٧٨ الصادر في ٢٩ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٠ والخاصة بانسحاب القوات العراقية من أراضي الكويت قبل منتصف ليلة ١٦/١٥ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١ ، ونتيجة لإصرار العراق على عدم الانسحاب من الكويت ، بدأ تنفيذ العملية الهجومية الاستراتيجية لتحرير الكويت (عاصفة الصحراء) اعتباراً من الساعة الثانية صباحاً يوم ١٧ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١ . وقد استمر تنفيذ العملية الاستراتيجية ثلاثة وأربعين يوماً . استغرقت الحملة الجوية ثمانية وثلاثين يوماً ، من الساعة الثانية صباحاً يوم ١٧ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١ إلى الساعة الرابعة صباحاً يوم ٢٤ شباط (فبراير) ١٩٩١ . واستغرقت العملية البرية خمسة أيام ، من الساعة الرابعة صباحاً يوم ٢٤ شباط (فبراير) ١٩٩١ إلى الساعة السابعة صباحاً يوم ٢٨ شباط (فبراير) ١٩٩١ . وقد حققت الحملة الجوية أهدافها كاملة ، ومهدت الطريق لبدء العمليات البرية في المناطق والقطاعات المختلفة .

وقد تم تنفيذ العملية البرية خلال ثلاث مراحل رئيسية : المرحلة الأولى : (٢٤-٢٥ شباط (فبراير) ١٩٩١) وتم خلالها التغلب على الموانع العراقية واختراق الدفاعات الرئيسية . والمرحلة الثانية : (٢٦ شباط - (فبراير) ١٩٩١) وتم خلالها تطوير الهجوم وإجراء عمليات الالتفاف والعزل . والمرحلة الثالثة : (٢٧-٢٨ شباط - (فبراير) ١٩٩١) وتم خلالها تطويق القوات العراقية وعزل مسرح العمليات ، وتحرير مدينة الكويت ، واستكمال تدمير قوات الحرس الجمهوري . وقد نفذت العمليات البرية طبقاً للتخطيط وأحرزت نتائج باهرة ، وبأعداد قليلة من الخسائر في القوات والمعدات العسكرية ، فباستغلال نتائج العمليات الجوية والضررات الصاروخية وبعد تمهيد نيراني مكثف ومع الساعات الأولى من فجر يوم ٢٤ شباط (فبراير) ،

بدأت قوات المنطقة الشرقية في اقتحام الدفاعات العراقية على المحور الساحلي لإقناع القيادة العراقية بأنه اتجه الهجوم الرئيسي . ثم بدأ الفيلق ١٨ ومعه القوات الفرنسية اختراق الحدود العراقية ، بتنفيذ المناورة العميقة داخل الأراضي العراقية بهدف الوصول إلى وادي الفرات لعزل القوات العراقية بمسرح عمليات الكويت وباستغلال نجاح هذه الأعمال . بدأ الفيلق السابع الأمريكي ومعه القوات البريطانية ، في التحول للهجوم داخل الأراضي العراقية ، بهدف تدمير تشكيلات الحرس الجمهوري ومنع تدخلها في أعمال القتال الدائر . وباستغلال نجاح أعمال قتال الفيلق السابع ، بدأت قوات المنطقة الشمالية في التحول للعمليات الهجومية لتحرير دولة الكويت ، بالتعاون مع القوات التي تعمل على المحور الساحلي . ونتيجة لأعمال القتال والاختراقات العميقة للقوات المشتركة . انهارت الدفاعات العراقية واستسلم آلاف الأسرى ، ونجحت القوات العربية في تنفيذ مهامها وتحرير مدينة الكويت ، كما تمكنت قوات الفيلق السابع والفيلق ١٨ من إحكام الحصار حول القوات العراقية بمسرح العمليات ، وقطع ارتدادها إلى داخل العراق ، وإلحاق خسائر جسيمة بقوات الحرس الجمهوري . وبنهاية يوم ٢٨ شباط (فبراير) ١٩٩١ ، أتمت القوات المشتركة تحقيق مهامها المخططة ، أعلنت العراق قبولها لجميع قرارات مجلس الأمن ، وتوقفت العمليات العسكرية بمنطقة الخليج .

لقد كان الهدف المعلن للقوات المشتركة هو «إزالة قدرة العراق على شن الحرب» وفي إطار هذا الهدف استمرت الحملة الجوية طوال الفترة الزمنية التي استغرقتها ، كما استمرت أيضا عمليات تدمير الأنفاق الثانية الاستراتيجية والعمليات التي كان من المخطط لها أن تدعم الدفاعات البرية للقوات العراقية في الكويت عند بدء العمليات ، كما استمرت عمليات القصف الجوي للقوات العراقية على طول المسرح ، لوضع القوات العراقية في ظروف عملياتية صعبة يسهل بعدها تدميرها بسهولة أو إجبارها على الاستسلام دون قتال ، وهو ما تم بالفعل . كما كان لجانب القوات المشتركة أيضا تفوق ساحق في القدرات الاقتصادية وقدرات الإمداد وتعويض الأسلحة والذخائر والمعدات ، في الوقت الذي كانت قدرات العراق فيه على كل ذلك تتآكل بسرعة . وعلى ضوء هذه القدرات ومهارة توظيفها في ساحة الصراع ، انهارت قدرات العراق على شن الحرب ، وهو الهدف الرئيسي الذي سعت إليه القوات المشتركة منذ البداية . (١٨)

وفي ٢ آذار (مارس) ١٩٩١ ، تبنى مجلس الأمن القرار رقم ٦٨٦ الذي يطالب العراق بتنفيذ قرارات مجلس الأمن السابقة ، وبإلزام العراق بدفع تعويضات عن الخسائر الناجمة عن أزمة الخليج ، وتكليف عدد من القيادات العسكرية العراقية بالتفاوض مع بعض قيادات قوى التحالف بشأن الإجراءات الخاصة بوقف العمليات العسكرية ، وقد امتثلت العراق دون قيد أو شرط لهذا القرار (١٩) . وفي اليوم نفسه ، بعد مداوات طويلة استغرقت أسابيع عدة ، أصدر مجلس الأمن القرار رقم ٦٨٧ ، الذي كان بمثابة إعلان رسمي بانتهاء حرب الخليج . فمن الناحية الفعلية يضع هذا القرار - الرابع عشر في سلسلة قرارات مجلس الأمن - العراق تحت نظام

من الرقابة الدولية شبيه بالنظام الذي فرض على ألمانيا واليابان عام ١٩٤٥، عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية. ومثلاً حدث بالنسبة لذات الدولتين، لم تستطع العراق عام ١٩٩١ أن ترفض أو حتى تناقش الشروط التي أملت عليها، إلا أن الفارق الجوهرى بين الموقفين يكمن في استمرار العراق حتى يومنا هذا في الاحتفاظ بالنظام نفسه الذي أشعل بيده لهيب الحرب، بينما استبعدت القيادات الألمانية واليابانية من الحكم غداة انتهاء الحرب العالمية الثانية^(٢٠) ثم تابعت الأحداث.

فقد وافقت الحكومة العراقية على عقد اجتماع بين القيادتين العسكريتين العراقية والأمريكية لمناقشة الإجراءات العسكرية الخاصة بوقف إطلاق النار، ثم تلقت القوات العراقية بالفعل الأوامر للالتزام بهذا القرار، وأعلن أن جزءاً من الحكومة الشرعية الكويتية سيعود إلى الكويت لإعداد الترتيبات اللازمة لعودة الشيخ سعد العبدالله الصباح ولي العهد ورئيس الحكومة والمكلف بإدارة شؤون الكويت خلال الثلاثة أشهر التالية في ظل الحكم العسكري، لكي يمكن البدء في عملية إزالة آثار العدوان وبدء عمليات إعادة التعمير وتشغيل كل المرافق والخدمات والعمل بسرعة لإطفاء حرائق آبار النفط وإعادة تشغيل المنشآت النفطية التي أشعلتها القوات العراقية قبل مغادرتها البلاد. وفي الوقت نفسه، ألغى مجلس قيادة الثورة العراقي جميع القوانين والإجراءات التي اتخذت من أجل ضم الكويت، ثم أصدر البرلمان العراقي قراراً يلغي قراره السابق بضم الكويت إلى العراق، وكذلك جميع النتائج التي نجمت عن قرار الضم.^(٢١)

ثم بدأت الأنباء تتوالى عن قيام حركة تمرد ذات صبغة إسلامية في الجنوب العراقي - حيث يقيم السكان الشيعة - ضد نظام صدام حسين امتدت فيما بعد إلى مناطق الأكراد في شمال العراق، وعن مقاومة النظام العراقي لهذه الحركات بالقوة المسلحة وباستخدام عناصر الحرس الجمهوري، الأمر الذي أدى إلى وقوع خسائر جسيمة بين سكان هاتين المنطقتين. وفيما بعد ومع استمرار العنف العراقي تجاه الشعب غير المسلح، تطور الأمر لإنشاء منطقتين أمنيتين تخضعان لإشراف قوات التحالف الدولي، إحداهما في الشمال فوق المناطق الكردية، والأخرى في الجنوب فوق المناطق الشيعية. ورغم ذلك استمر العنف العراقي تجاه شعب العراق وتجاه الكويت، مما أجبر القوات الأمريكية على توجيه سلسلة من الضربات الصاروخية ضد بغداد لإعادة التزام القيادة العراقية بقرار وقف إطلاق النار. ثم أعلنت الكويت أن تكاليف إعادة بناء الدولة تقدر بحوالي ٤١ إلى ٥٠ مليارات الدولارات. وبأن عدد المفقودين من الكويتيين قد بلغ ٣٣ ألف شخص منهم ثمانية آلاف تم أسرهم بواسطة القوات العراقية. واستمرت مناقشات العراق على الحدود العراقية الكويتية، الأمر الذي ترتب عليه بعد عقد اتصالات أمنية ودفاعية بين الكويت من جانب وكل من الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا من جانب آخر، وذلك لضمان تأمين الدولة وعدم تكرار ما حدث مرة أخرى. وخلال زمن قياسي تمكنت الكويت من إطفاء آبار النفط وإعادة تشغيل المنشآت النفطية، وأيضاً من إزالة آثار العدوان

وإعادة تشغيل مرافق وخدمات الدولة وإعادة اللحاق بركب الحضارة العالمي واحتلال مكانها المرموق في المجتمع الإقليمي والدولي، وقيمت قضيتان: الأولى: هي عملية ترسيم الحدود بين الكويت والعراق، وهو ما تم بواسطة اللجنة الفنية المعنية من مجلس الأمن الدولي فيما بعد، والثانية: هي إعادة المفقودين والأسرى الذين يتحفظ عليهم النظام العراقي في سجنونه، وهو ما تمأطل فيه العراق حتى الآن. وقد أعلنت دول الخليج أنها لن تتعامل مع النظام العراقي طالما بقي صدام حسين في الحكم.

ما بعد الحرب

جرفت أزمة الخليج كثيرا من الانطباعات والأوضاع والنظريات. فقد قامت القيادة العراقية بغزو الكويت ضاربة بعرض الحائط كل الحسابات العقلية، واستمرت بقوة دفع غربية في الاندفاع إلى هاوية الحرب دون أن تتمكن أية مراجعة منطقية أو عقلية من وقف - أو حتى إبطاء - عجلة الحرب. ولذا أصبحت القيادة العراقية نموذجا مجسدا على طريقة العصف بناذج الرشيد والعقلانية في السلوك السياسي، كما مثلت أيضا نموذجا فريدا للعقلانية، وكانت لا عقلانية القيادة العراقية أقرب إلى سوء التقدير وبدائية الحسابات. وفيما وراء ذلك، كانت هناك لا عقلانية دولة استبدادية عنيفة وشديدة القسوة في مواجهة المجتمع العراقي الداخلي، ولا عقلانية تكوين عقلي أيديولوجي يعشق القوة والعنف للسيطرة على البيئة الداخلية والخارجية دونها اكتراحت بحقوق الآخرين، ولا عقلانية حاكم فرد مسيطر لا يرى أمامه إلا أحلامه وأطماعه غير الشرعية. وقد عبر ذلك عن حالة ذهنية ذات جذور عميقة، تجعل الحرب الوسيلة المثالية للاعتداء على الآخرين وتصفيتهم، في الوقت الذي تمجد فيه الذات وتمنحها كل سيئات الخير. وكان ذلك كله تعبيرا واضحا عن طبيعة النظام السياسي في بغداد، وعن طبيعة الحاكم السياسي المتربع على عرش هذا النظام، وعن طبيعة غياب الهدف وتبسيطه أو تجريده، أو اعتباره معطى ثابتا يستحق أن يلقي به خارج دائرة الحسابات. (٢٢)

وكما كانت الحرب العراقية الإيرانية من أهم أحداث الثمانينات، فإن حرب تحرير الكويت تعتبر بداية صاخبة لعقد التسعينات. ولا ترجع أهمية هذه الحرب الأخيرة لضخامة الحشود العسكرية - متعددة الجنسيات - التي حشدت في مسرح عمليات الخليج فقط، بقدر ما ترجع إلى جساممة المشكلات الناجمة عنها سواء على الصعيد المحلي فيما يختص بالأطراف المتحاربة، أو على الصعيد الإقليمي فيما يتعلق بالاستقرار السياسي والتوازن الاستراتيجي في منطقة الخليج وبالتالي في منطقة الشرق الأوسط كلها وفي العالم العربي بشكل خاص، أو على الصعيد الدولي فيما يتعلق بآثارها العالمية على النظام العالمي الجديد الذي مازال في طور التكوين وعلى اهتمامات القوى العظمى والكبرى بدفع منطقة الصراع العربي الإسرائيلي تجاه إقرار السلام في المنطقة.

وبعيدا عن آثار الحرب على أطراف الصراع المباشرين، فإن القضية العربية الأولى التي تأثرت بالحرب هي القضية الفلسطينية. وقد اكتسبت هذه القضية مزيدا من الصعوبات لسببين رئيسيين: الأول: هو الموقف الذي تبنته منظمة التحرير الفلسطينية إبان الأزمة من انحيائها إلى

عالم الفكر

جانب العراق، مما انتزع الكثير من مصداقيتها وأفقدتها قدرا كبيرا من تأييد جزء كبير من العرب وتأييد المجتمع الدولي التي كانت قد حققت شوطا بعيدا في استقطابه. أما الثاني: فهو التعاطف الدولي العام الذي اكتسبته إسرائيل، أكثر الأطراف استفادة من أزمة الخليج. أما القضية الثانية: فهي التأثير على مجمل الوطن العربي الذي تجاوزت خلافاته وانشقاقاته الفئدة السياسية الحاكمة لتصل إلى جذور الشعوب العربية، وهي آثار تتطلب الكثير من الجهد لإعادة رآبها وإزالة كل الآثار النفسية والمادية التي خلفها الغزو وراه. والقضية الثالثة: تتعلق بالأمن في المنطقة، ذلك أن مجرد دحر العدوان العراقي لا يعني أن مثل هذا العدوان لن يتكرر مرة أخرى. وقد سبق أن عاجلت معاهدة الدفاع العربي المشترك المبرمة عام ١٩٥٠ قضية العدوان، وحيث نصت المادة الثانية من المعاهدة على مبدأ أن العدوان على إحدى الدول العربية يعد عدوانا على سائر الدول الأطراف في المعاهدة، إلا أن المعاهدة قد أبرمت في الأصل لمواجهة عدوان يصدر عن إسرائيل، أما العدوان الذي وقع في الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠، فقد صدر عن دولة عربية في مواجهة دولة عربية أخرى، الأمر الذي يتطلب إعادة تقييم شامل لمفهوم الأمن الجغرافي العربي شكلا ومضمونا، كما يرتبط ذلك أيضا بموضوع التنمية الاقتصادية العربية، وحيث إن المعاهدة في الأصل هي للتعاون الاقتصادي والدفاع المشترك^(٢٣).

وعلى المستوى الإقليمي، فقد عمد الفكر السياسي العربي لسنوات طويلة إلى تعريف مصادر التهديد للأمن القومي العربي بالدول المجاورة غير العربية، تحديدا إسرائيل وإيران. وظل هذا المنطق يحكم توجهات السياسة العربية بمختلف جوانبها إلى أن تفجرت أزمة الخليج باحتلال القوات العراقية لأراضي دولة الكويت، وما تبع ذلك من محاولات لضمها وطمس هويتها القومية، ليضيف ذلك الحدث بعدا جديدا غير مسبوق للمفهوم العربي لمصادر التهديد، وتغييرا لصفة الخصم، متمثلا في التهديد من الداخل من قبل دولة عربية شقيقة تجاه أخرى، وقد أدى ذلك إلى هز الثقة فيما كان يعتبر الحد الأدنى من ثوابت العلاقات العربية - العربية. وقد بدأ ذلك عبر الثمانينات بدءا بحرب العراق مع إيران التي حاول خلالها إحياء نزعة العداء العربي - الفارسي التاريخية وما يشوبها من عناصر الشك المتبادل، ثم إظهاره العراق بمظهر الدرع الواقعي لدول الخليج العربية ضد المد الإسلامي الإيراني وهو المنطق الذي نجح العراق من خلاله في توريث دول الخليج الغنية لتمويل حربه ضد إيران لثلاثي سنوات، كما أنه نفس المنطق الذي تأسست عليه مطالبة العراق للكويت بإسقاط الديون العراقية لها والتي جاءت كنتيجة مباشرة للحرب مع إيران، مما أدى في النهاية إلى الغزو العراقي للكويت وماتبعه من أحداث، ولذا فإن أزمة الخليج قد تضمنت مزيجا من مخاوف التهديدات التقليدية تجاه العالم العربي، والنمط الجديد للتهديدات الذي أفرزته هذه الأزمة ذاتها باحتلال دولة عربية لأراضي أخرى عربية. وفي هذا السياق، فإن ما حدث في الخليج يخلق سابقة فريدة يستند إليها صانعو القرار في الدول العربية لاتخاذ الترتيبات الأمنية الفردية والجغرافية الكفيلة بمواجهة أي تهديد محتمل من دولة أو دول عربية ضد أخرى شقيقة، بها يعد بعدا جديدا في البناء الفكري لمقتضيات الأمن العربي^(٢٤).

وعلى المستوى العربي، فلأول مرة في التاريخ العربي الحديث تصطدم الدول العربية بحجم التناقضات والخلافات العربية، وكذا حجم الفجوة الضخمة على صعيد التفاهم العربي وقدره الدول العربية على حل مشكلاتها فيما بينها خلال قنوات الحوار والتفاهم ومقتضيات المصلحة المشتركة. ورغم أن الخلافات العربية ليست بالأمر الجديد، سواء في الأهداف أو الطموحات، أو حتى على صعيد المنطق الفكري وفلسفة العمل السياسي، فضلا عن الصراعات التقليدية لبعض الدول العربية التي ترى في نفسها مقومات توهلها لزعامة العالم العربي، إلا أنه لم يحدث من قبل أن تفجرت هذه الخلافات على نحو يؤدي إلى احتلال إحداها لأراضي جارتها الشقيقة والسعي إلى ضمها وإنهاء وجودها كدولة مستقلة ذات سيادة^(٢٥). وهو الأمر الذي يدعو إلى التفكير في آليات جديدة للعمل العربي تضمن عدم تكرار ذلك مرة أخرى.

وبالطبع كان لحرب تحرير الكويت نتائج عالمية وإقليمية كثيرة، كما كان لها تأثير مباشر على مجريات تشكيل النظام الدولي الجديد، وعلى دور وفعاليات الأمم المتحدة، وعلى مجريات الأمور في المجموعة الأوروبية، وعلى دول الجوار غير العربية (إيران وتركيا وإسرائيل)، وعلى أمور أخرى كثيرة ستتناولها كلها لكي نلقي الأضواء على دولة الكويت، وما فعلته بعد العدوان، حتى يصبح ذلك تسجيلا تاريخيا أمينيا يضع كل هذه الأمور في إطارها وموقعها التاريخي الصحيح، وحتى يصبح نبراسا لأجيال المستقبل.

لقد انتهت حرب تحرير الكويت بإلحاق هزيمة فادحة بقوات العدوان. وبهذا النصر المبين، عادت حكومة الكويت الشرعية إلى مكانها الطبيعي فوق التراب الكويتي، وبدأت عملية شاملة لإزالة آثار العدوان، ثم إعادة البناء والتعمير، وإعادة كل المرافق والخدمات إلى ما كانت عليه وأفضل، وكان من أعمال حكومة الكويت العظيمة فيها بعد العودة، إطفاء آبار النفط التي أشعلها المعتدي قبل مغادرته الجبيرة للكويت وبأيدي أنباء الكويت البررة في تعاون وتنسيق كامل مع خبراء عالميين وفي زمن قياسي شهد له الجميع، وإزالة آثار الخراب والتدمير ثم إعادة البناء الشامل والتعمير وإعادة كل الخدمات والمرافق بعد إمدادها بمعدات حديثة بدلا من التي استولت عليها قوات الاحتلال، وإعادة تشغيل كل المرافق النفطية بما فيها مصافي التكرير وموانئ التصدير وأسطول الناقلات بعد إمداد ذلك كله بكل الوسائل والمعدات الفنية والعلمية والتكنولوجية اللازمة، وقد رافق ذلك إعادة تشغيل كل آليات الاقتصاد الكويتي وعمليات التنمية الشاملة، وبدء إزالة الألغام والمتفجرات والشراك الخداعية التي خلفها المحتل وراءه، حيث أحرزت هذه العملية نجاحات باهرة، ثم إزالة كل الآثار النفسية التي ترتبت على عملية الغزو والاحتلال وإعادة بناء القوات المسلحة وإعادة تنظيمها وتسليحها وتدريبها وإعدادها لمهامها الوطنية المقبلة والتي تأتي على رأسها حماية الأمن القومي الكويتي والحفاظ على المصالح القومية للكويت والتأمين الاستراتيجي لحدودها الدولية^(٢٦).

وقد استعادت الكويت كل مقومات الدولة، وبدأت آلية تنظيم العمل السياسي الداخلي تعمل بكفاءة وتولت الحكومة الوطنية رأس العمل السياسي الداخلي والخارجي طبقا لمصالح الدولة والشعب، وعلى المستوى العالمي، استعادت الكويت مكانتها، وبقيت علاقاتها وثيقة

مع كل دول العالم، وفي ذلك تحقيق للأمن القومي الكويتي، وفي الجانب الاقتصادي، استعادت الكويت طاقات إنتاجها النفطي، كما استعادت مكانتها السابقة في منظمة الدول المنتجة للنفط (الأوبك)، إضافة لإعماها لكل آليات اقتصادها بجميع جوانبه الصناعية والتجارية والبنكية وخلافه. كما أعادت الكويت بناء قواتها المسلحة على أسس جديدة، وأمدتها بأحدث نظم التسليح العالمية المتقدمة تكنولوجيا، مع تغليب العنصر النوعي في قواتها المسلحة ليتفوق على مزايا الخصم العددية، وعقد الاتفاقات والتحالفات الأمنية والدفاعية مع الدول الحليفة والصديقة، ومن جانب آخر، استعادت الكويت مكانتها الثقافية كمنارة علم وإشراق بين الدول العربية والدول الشرق أوسطية كلها، وأعيد إصدار الصحف التي تبوأ مكانتها بين الصحافة العربية والعالمية، إضافة لاستعادتها لكل أوجه النشاط الثقافي بكل أبعاده وجوانبه، كما استعاد المجتمع الكويتي حركته الطبيعية، وأزيلت الآثار والجروح، وتوازنت الشخصية الكويتية على مستوى الفرد والمجتمع. (٢٧)

وقد فرضت أزمة الخليج على الكويت ضرورة إعادة صياغة سياستها الخارجية وسياسة الدفاع لها، وإعادة صياغة استراتيجيتها العسكرية، وذلك عن طريق الإعداد الذاتي للقوة المسلحة، والتعاون العسكري مع دول أخرى حليفة وصديقة. وقد بني التوجه الدفاعي للكويت على أساس تحديد مكانم الخطر واتجاهات التهديد وأساليب احتمالات وقوعه، وبناء القوة المسلحة القادرة على مواجهة كل المخاطر والتهديدات، والحصول على نظم التسليح المناسبة التي توفر قوة نوعية في مقابل خصم متفوق عددياً، ثم إجراء كل عمليات التخطيط الاستراتيجي اللازمة للقوة المسلحة وإعداد خطط العمليات الضرورية بكل سيناريوهاها المحتملة ثم تدريب القوة المسلحة عليها. ولحماية أراضي الدولة وحدودها الدولية وأمنها القومي بشكل عام، راعت الكويت عدة اعتبارات مهمة:

١ - بناء القوات الكافية والمناسبة لطبيعة الأرض في مسرح العمليات وأن تتمتع هذه القوات بخفة حركة عالية وقوة نيران كثيفة، مع القدرة على نقلها براً وجواً وبحراً، لسرعة الانتقال للمواقع الأزمة في التوقيت المناسب.

٢ - تواجد نوعيات معينة من القوات يختلف حجمها ونسبتها طبقاً للتهديدات المتوقعة، ولصلاحيتها للعمل الاستراتيجي في مناطق التهديد وطبقاً لتباين مسرح العمليات في اتجاهات العمل المختلفة.

٣ - فرض وجود المسطحات المائية والمنافذ البحرية المهمة والرئيسية دوراً مهماً للقوات البحرية، سواء لتأمين السواحل، أو طاقات النقل البحري المطلوبة لنقل القوات والمعدات، وللمناورة، ولتعزيز المناطق المهددة أو التي تم العدوان عليها.

٤ - حتمت صلاحية أجواء مسرح العمليات للطيران، مع تعدد اتجاهات التهديد الجوي وصعوبة إخفاء المعالم الأرضية، تشكيل قوة جوية فعالة ومتطورة، لتحقيق السيطرة على سماء مسرح العمليات مع القدرة على تحقيق كل مهمات الأمن القومي. وأخيراً، ونظراً لتعدد الأهداف

الاستراتيجية والاقتصادية في الدولة، تم بناء قوات دفاع جوي قوية ومتطورة، قادرة على حماية أعمال القوات البرية والأهداف الاستراتيجية، ثم تطوير وسائل الإنذار المبكر لتغطية كل أبعاد مسرح العمليات. (٢٨)

ولتوفير أقصى درجات التعاون الاستراتيجي مع قوات الدول الصديقة والحليفة، تم إنشاء قيادة استراتيجية مشتركة، وجهاز غابرات استراتيجي كفاء، وتجهيز مسرح العمليات بكل الأعمال والتجهيزات المطلوبة، وإنشاء مخازن للطوارئ، وللتواجد المسبق للقوات وفي نفس الوقت، تم التخطيط الاستراتيجي المشترك والتدريبات المشتركة لاختبار كفاءة التخطيط، كما تم توحيد أساليب القيادة والسيطرة الاستراتيجية والعملياتية والتكتيكية، والتنسيق بين المفاهيم والعقائد العسكرية والقتالية بين الكويت وقوات المعاونة الصديقة والحليفة لضمان الفهم الموحد لمطالب العمليات. (٢٩)

وقد تبقت من آثار العدوان - كم ذكرنا - قضيتان: قضية ترسيم الحدود، وقضية إعادة المفقودين والأسرى الكويتيين من العراق. والقضية الثانية - إعادة الأسرى - مازالت موجودة، حيث مازال النظام العراقي يرفض إعادتهم إلى ديارهم، ومازالت الكويت تصر على عودة أبنائها إليها، وتقوم بنشاط سياسي دبلوماسي، إقليمي ودولي، مكثف لهذا الغرض، أما القضية الأولى - ترسيم الحدود الدولية بين الكويت والعراق - فقد تم حلها شرعياً وقانونياً بالفعل رغم الاعتراضات التي أثارها العراق بهذا الشأن، ومن المناسب في هذا الإطار التاريخي إلقاء الضوء على بعض جوانبها.

لقد دفعت الأمة العربية وشعوبها ثمناً غالياً لحرمانها من الحوار الهادئ الموضوعي، الذي يستند إلى المعلومات الصحيحة الموثقة حول قضاياها، وبخاصة، ما اتصل منها بنزاع واختلاف. وكانت قضية الحدود بين الكويت والعراق دائماً داخل متاهة الماطلة بواسطة نظم الحكم المختلفة التي تعاقبت على حكم بغداد، والتي كانت مبرراً لاعتداءات متكررة من قبل النظام العراقي، كان آخرها العدوان الغادر والذي تم في آب (أغسطس) ١٩٩٠. وكانت الدراسات العلمية الموضوعية لقضية حدود الكويت مع العراق تصل دائماً إلى النتائج نفسها التي كانت تقدم بها الكويت، حيث إن حدود الكويت كما تطالب بها مسجلة في وثائق وخرائط واتفاقيات معروفة وموثقة دولياً، لا ينكرها أحد لا يريد مغالطة الحقائق العلمية الراسخة، وبعد تحرير الكويت وصودر قرار مجلس الأمن الدولي رقم ٦٨٧ القاضي بإنهاء الآثار المترتبة على الغزو والاحتلال، وعلى رأسها مشاكل الحدود بين البلدين، أصبحت قضية الحدود هي قضية الشرعية الدولية وحمايتها، ولأول مرة يقوم مجلس الأمن - وبقوة القانون الدولي - بالعمل على ترسيم حدود دولة عضو في هيئة الأمم المتحدة، من خلال لجنة تخصصية محايدة، قراراتها نهائية وحاسمة، في حل هذا النزاع المزمناً طبقاً للحقائق العلمية الشابتة التي توضح طبيعة القضية، وتصل إلى ترسيم واضح للحدود البرية والبحرية بين الكويت والعراق.

ويقر القانون الدولي مجموعة من المبادئ الأساسية التي تحكم تعيين الحدود، من أهمها: مبدأ استقرار الحدود، ومبدأ لكل ما في حوزته، ومبدأ السلوك اللاحق، ثم مبدأ إغلاق الحجة.

عالم الفكر

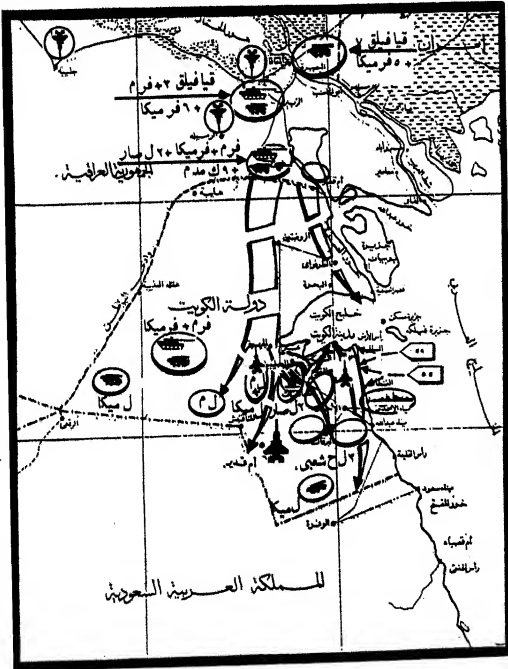
وفي ضوء مبدأ «استقرار الحدود»، فقد استقرت الحدود الكويتية العراقية فعلا منذ عام ١٩٣٢، بعد الخطابات المتبادلة بين رئيس وزراء العراق وحاكم الكويت، وحيث استقر إقليم الكويت في حدوده منذ ذلك التاريخ وكذلك بعد الاستقلال عام ١٩٦١. وينطبق مبدأ «لكل ما في حوزته» على وضع الكويت، حيث حاز الشعب الكويتي إقليمه الحالي منذ بداية القرن الثامن عشر، أي قبل ظهور العراق كوحدة سياسية مستقلة بقرنين من الزمان. وقد تعاملت العراق في إطار مبدأ «السلوك اللاحق» منذ أن كانت تحت السيطرة العثمانية مع الكويت ككيان مستقل، ثم تأكد ذلك في الاتفاق الذي تم مع أمير الكويت عام ١٩٢٣ خلال العهد الملكي، ثم تعزز ذلك الاعتراف عام ١٩٦٣ خلال العهد الجمهوري. وفحوى مبدأ «إغلاق الحجة» إنه إذا صدر من الدولة ما يدل على موافقتها الصريحة - أو الضمنية - على نتيجة التحكيم في نزاع الحدود أو أي قرار يصدر بشأنه فليس لها الرجوع عن هذا الاعتراف أو الطعن في صحته، وينطبق ذلك على موقف العراق من الكويت.

ولذا فإن جميع المبادئ السابقة تؤكد حق الكويت في سيادتها على أرضها. كما أن موافقة العراق - دون قيد أو شرط - على قرار مجلس الأمن الدولي رقم ٦٨٧ الصادر في الثالث من نيسان (أبريل) ١٩٩١ والذي تضمن اعتراف العراق بخطوط الحدود التي أقرت في اتفاق عام ١٩٣٢ وعام ١٩٦٣، يؤكد فساد الادعاءات العراقية السابقة وزيفها. كما أن الواقع الذي توصلت إليه اللجنة الفنية التابعة للأمم المتحدة عام ١٩٩٢، ليس إلا ترجمة أمينة للمبادئ الأساسية التي تحكم تعيين الحدود، وعودة إلى خطوط الحدود التي سبق الاتفاق عليها بين العراق والكويت، وليس فيها أدنى تجاوز على الحدود العراقية. وبذلك فهي لا تمثل مساسا بسيادة العراق الوطنية على أراضيها، بل هي تعديل لتجاوزات عراقية سابقة على الأراضي الكويتية اعتدادا على مبدأ القوة. ويعد قرار ترسيم الحدود بين الكويت والعراق انتصارا للشرعية الدولية، وتكريسا لمرجعية وشرعية دولية، تعمل على حل منازعات الحدود بالطرق القانونية السلمية بعيدا عن ويلات الحروب وأهوالها.

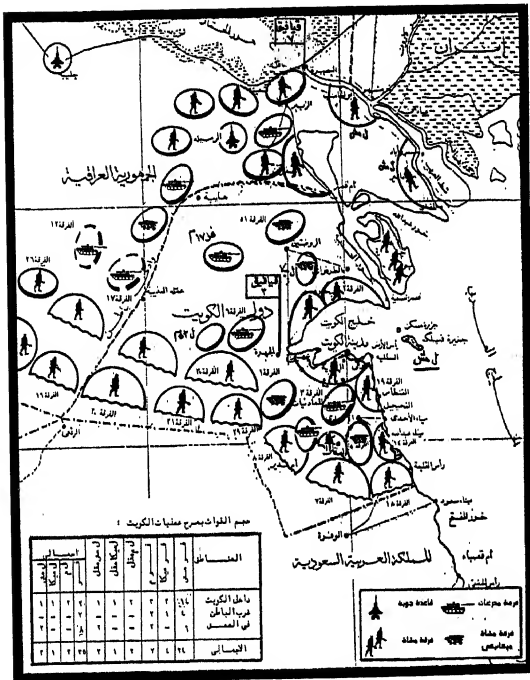
وقبل أن ننهي دراستنا التاريخية نقص واقعة تاريخية حدثت بالفعل. فقبل أشهر قليلة من الغزو العراقي للكويت، سرد رأس النظام العراقي لأحد كبار مستوفي الدول الخليجية - الذي كان في زيارته - قصة فحواها أن امبراطورا ضاق ذرعا بالدول الصغيرة المحيطة به فقرر أن يغزوها ويضمها إلى مملكته، وأمر قائد جيشه بتنفيذ ذلك. وقد سم ذلك بالفعل، وعندما رجع قائد الجيش سألته الامبراطور: «هل ضممتم بابل أيضا؟» فنفى القائد ذلك، فقال له الامبراطور: «عليكم ببابل فهي مفتاح امبراطوريتي». وعندما انتهى رأس النظام العراقي من سرد تلك القصة سأل ضيفه الخليجي الكبير: «هل تعرف من هي بابل في عصرنا الحديث؟» وعندما أجاب الضيف بالنفي قال له: «إنها النفط» وقد عقب هذا الضيف على تلك القصة بعد الغزو العراقي للكويت قائلا: «لم يتبادر إلى ذهني قط أن هذا النظام ورئيسه الذي وثقنا به وقدمنا له ما نستطيع من دعم، كان يريد اجتثاثنا جميعا، وأن بابل التي كان يعنيها كانت تضم كل دول الخليج العربية»^(٣٠).

ملاحق الدراسة

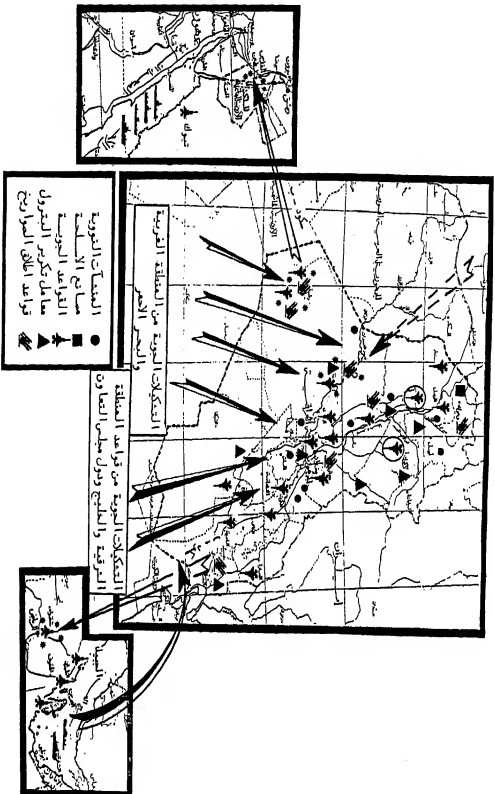
ملحق (أ): عملية الغزو العراقي للكويت، ٢ آب (أغسطس) ١٩٩٠.

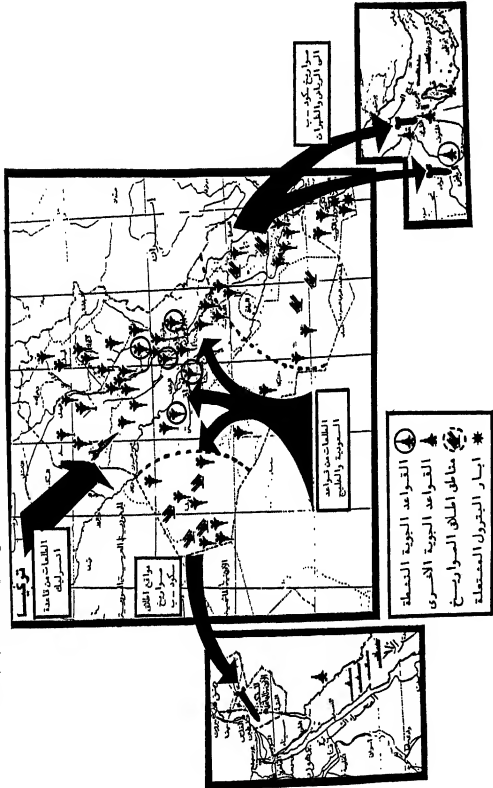
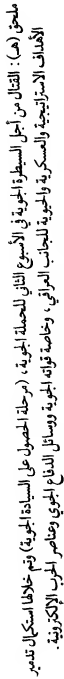


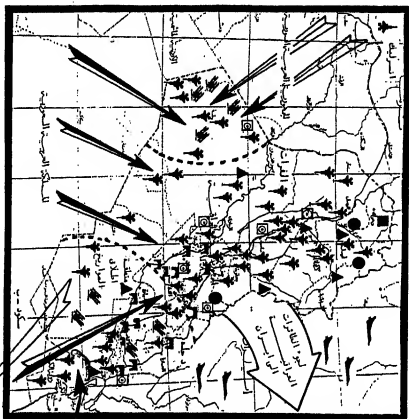
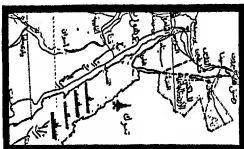
ملحق (ج): الموقف العسكري في مسرح عمليات الكويت، حتى ١٦ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١، أي قبل بدء الحملة الجوية.



ملحق (د): أهداف الضربات الجوية خلال المرحلة الفرعية الأولى، من ١٧ إلى ١٩ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١. (مرحلة القصف الجوي الاستراتيجي)، وقد وجهت ضد البنية الأساسية والأهداف العسكرية والطبية.

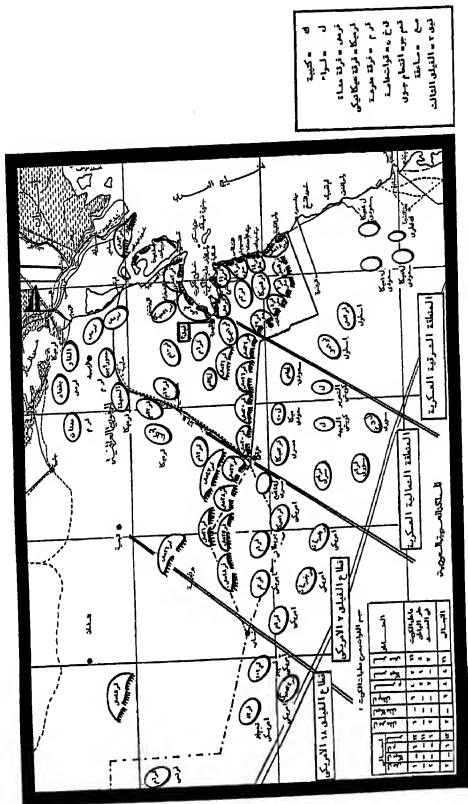


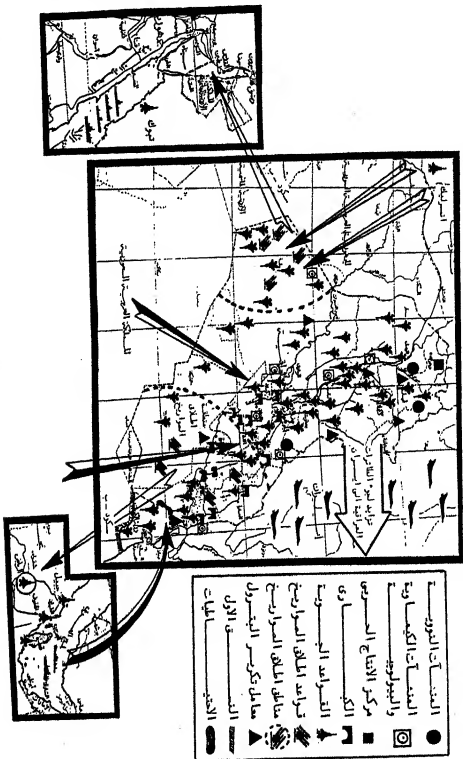




- البحرين الجمهوري
- المنشآت النووية
- المنشآت الكيميائية
- والبيولوجية
- مراكز الانتاج الحربي
- الكبرى
- القواعد الجوية
- قواعد اطلاق الصواريخ
- مناطق اطلاق الصواريخ
- معاقل تكرير البترول

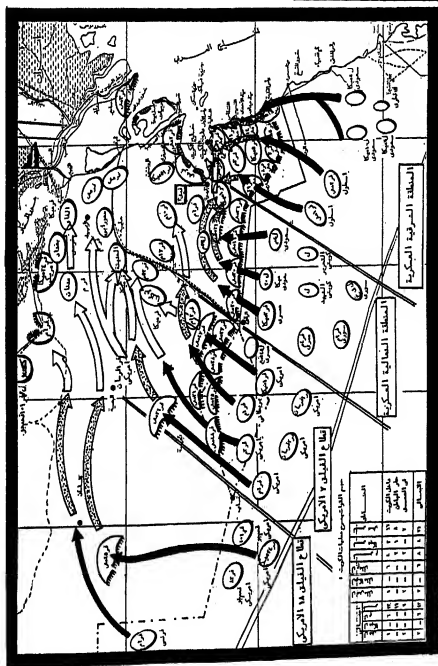
ملحق (ز): الموقف العسكري في مسرح عمليات الكويت، قبل بدء العملية الهجومية الاسترجاعية: «عاصفة الصحراء»





ا - كتيبة
ل - لواء
فريق - فرقة معاذة
فرميكا - فرقة ميكا ديوكي
فرم - فرقة مرمية
فخ - قوات خاصة
فيم جوه - اقتصاد جزوي
سج - ساحة
نبيد - الفيصل النائلات

ملحق (ك): الموقف العسكري في مسرح عمليات الكويت حتى منتصف ليل يوم ٢٧ شباط (فبراير) ١٩٩١.



عالم الفكر

ملحق (ل): رسالة الرئيس جمال عبدالناصر للرئيس العراقي أحمد حسن البكر ردًا على رسالته، والتي يشير فيها إلى مزايدات النظام العراقي الكلامية دون اشتراك فعلي في القتال ضد إسرائيل، أو إجراءات فعلية لنصرة القضية.

رسالة للرئيس العراقي أحمد حسن البكر ردًا على رسالته ٣ أغسطس ١٩٧٠*
«السيد الرئيس أحمد حسن البكر»
«رئيس الجمهورية العراقية»

أبعث إليكم بصادق التحية وموفور الاحترام، مصحوبة بشكري العميق على اهتمامكم بالتطورات الأخيرة في نضال أمتنا العربية، والتي كان بينها قبول مصر بمقترحات أمريكية، استهدفت ترتيبات ذات طابع إجرائي بحت، تتيح احتمالاً لوضع تفصيلات لتنفيذ قرار مجلس الأمن رقم ٢٤٢ بتاريخ ٢٢ نوفمبر سنة ١٩٦٧، وهو القرار الذي قبلته الجمهورية العربية المتحدة ورفضته إسرائيل، وما زالت ترفضه، انطلاقاً من معاداتها للسلام واتجاهها إلى التوسع، معتمدة في ذلك على التشجيع الذي تلقاه من قوى الاستعمار والامبريالية العالمية.

ولست الآن هنا مع سيادتكم في صدد شرح الدوافع التي حدثت بالجمهورية العربية المتحدة إلى قبول مقترحات الولايات المتحدة، التي نعتبر أنها لم تحيء نتيجة لتبرع أو تطوع من جانبها، وإنما جاءت نتيجة تغيرات حقيقية في الأوضاع السياسية والعسكرية والدولية، التي تحيط بأزمة الشرق الأوسط. إن هذه الدوافع سبق لي شرحها في خطابي أمام المؤتمر القومي للاتحاد الاشتراكي العربي يوم ٢٣ يوليو ١٩٧٠، كما أنني عدت إليها تفصيلاً في مناقشة مفتوحة دارت أمام أوسع الجماهير العربية، وهذا كله بالتأكيد كان تحت نظر سيادتكم، كما أن الرجوع إليه سهل وميسور، وإذا كان فيه ما يستدعي إيضاحاً جديداً لكم، فإنه سوف يشرفنا في كل الظروف أن نضعه تحت تصرفكم، إيماناً منا بتاريخ واحد ومصير واحد لأمتنا العربية المناضلة.

وعلى هذا الأساس، فإنني هنا سوف أقنصر على بعض الملاحظات، التي وإن بدت شكلية، إلا أنها في الواقع، وحقيقة الأمر، تمد تأثيرها إلى صلب الموضوع.

- ١- إن ما يسمى بالمبادرة الأمريكية جاء - كما تذكرون سيادتكم - قبل مؤتمر طرابلس، يومي ٢١، ٢٢ يونيه ١٩٧٠، ولم يحىء نتيجة لهذا المؤتمر، وما أسفر عنه، كما تشيرون في رسالتكم.
- ٢- إن التحرك الذي تمثله هذه المبادرة جاء بسبب ما أشرت إليه سابقاً، من عوامل سياسية وعسكرية ودولية، خلقت أوضاعاً جديدة في الأزمة، وكان رأينا أنه من المناسب استغلالها لتوجيه أكبر قدر ممكن من الضغط المركز على العدو.

وإذا كنا في طرابلس لم نتشاور مع سيادتكم في هذا الأمر، فإن هدفنا كان إبقاء تحركنا إلى آخر لحظة، لكي نستطيع أن يحدث ما ترقعنا له أن يحدثه من خلل في توازن موقف العدو، وذلك حدث بالفعل، وتستطيعون الحكم عليه بنظرة نحو ما يجري الآن في إسرائيل.

- ٣- إن ما تحدثنا فيه خلال اجتماعنا في طرابلس كان بالغ الأهمية، ولكن التجارب علمتنا أن العبرة ليست بما يقال في المحافل، ولكن العبرة بما يجري تنفيذه على الواقع، وحين تلسوح أمامنا فرصة للتحرك، فإننا لا نملك حق التغافل عنها، خصوصاً وأن هناك أجزاء كبيرة من الأرض العربية تتعرض لمهانة الاحتلال، كما

عالم الفكر

أن مئات الألوف من أبناء أمتنا العربية يرغمون على العيش تحت وطأته ، كذلك فإن هناك عشرات الشهداء الأبطال يسقطون في صفوفنا كل يوم .

وإذا كان في إمكاننا تخليص القدس العربية وغزة والضفة الغربية والمرتفعات السورية وسيناء من المحنة الرهيبة التي تعيش فيها الآن ، فلست أدري لماذا لا نتحرك؟

أضيف إلى ذلك ، وأضغط على ما أقوله ، لألفت نظر سيادتكم إليه ، إن أي تحرك قمنا به لا يتعارض إطلاقاً مع أي أهداف وضعناها للبحث في طرابلس أو في غير طرابلس ، إذا ما توفرت لذلك القوة المناسبة ، والإخلاص الضروري ، وحجم التضحيات المطلوبة .

إن الشعب المصري لم يمارس ترف النضال من فوق منابر الخطابة ، أو من دهااليز المناورات السياسية ، وإنما مارس دوره في وضوح النهار ، وتحت النور ، وفي ميادين الخطر ، بكل أعبائه ومشاقه المادية والمعنوية ، وكان الشعب المصري - وسوف يكون - طبعة قوى التحرير .

٤ - لقد أوضحت دائماً ، وبما فيه الكفاية ، موقفنا القومي ، والتزامنا المبدئي ، ولست أرى أننا نستطيع أن نبني مستقبل أمة ، وأن نضمن حرية هذه الأمة ، بالكلمات . ولم يكن في استطاعتي أن أترك فرصة للتحرّك تلوح بأماناً ، انتظاراً لأفكار لم تبلور بعد ، ولم تتحدد وسائل تنفيذها ، ولم يقم دليل على أن الفائلين بها على استعداد لتدعيم ما يقولون بالتنفيذ العملي لالتزاماتهم .

٥ - إن الشعب المصري قد يكون أكثر شعوب الأمة العربية خبرة بأساليب الاستعمار الأمريكي ، ولقد تصدينا لهذا الاستعمار منذ أول يوم ، وكانت علينا مسئولية مواجهة مخططاته ، وأكسب ذلك شعبنا ذخيرة من الخبرة لا تعوض ، وقد كنا ندرك أن الاستعمار الأمريكي يسعى إلى إحداث انقسام في الأمة العربية ، وكان تصورنا ، وربما طموحنا ، أن كل الأطراف العربية سوف تتسلح بقدر كاف من الوعي ، يحقق لها إحباط مسعى الاستعمار الأمريكي .

٦ - لقد دهشت إلى حد كبير من المسيرة التي نظمتهما السلطات العراقية ، سواء كانت رسمية أو حزبية ،

• تثير هذه الرسالة في الذاكرة وقائع تحكي الرسالة نفسها جانباً منها :

ففي الثلث الأخير من شهر يونيو ١٩٧٠ حضر عدد من رؤساء الدول والحكومات العربية احتفالات ليبيا بالجلاء ، ووجدت القاهرة في هذا التجمع العربي الفرصة المناسبة لطرح قرارها المبدئي إزاء مبادرة روجرز . تلك المبادرة التي يتأكد كل يوم أنها لم تأت طواعية . . . وعرف رؤساء الدول العربية آنذاك أن قبول مصر للمقترحات الأمريكية وارد أكثر من رفضها لها .

وجاء رد الفعل الإسرائيلي الأمريكي كما تحسبت القاهرة ، لكنه جاء في أساكن أخرى من عالنا العربي مثيراً للدهشة بالفعل!!

ففي تل أبيب وواشنطن يكفي أن نتذكر ما تناقلته وكالة الأنباء أياها :

- خلاقات عاصفة داخل الوزارة الإسرائيلية . . اجتماع للوزارة دام ست ساعات دون الاتفاق على رأي محدد .

- دايان يبحث مع مجموعة رالي الانسحاب من الائتلاف الحاكم .

- حزب جحل في اجتماعات مستمرة لتحديد الموقف .

- وزارة مالير تفشل للمرة الثانية في الاتفاق على رأي موحد .

- الحكومة الإسرائيلية تعقد اجتماعاً رابعاً بعد جلسة استمرت خمس ساعات فشلت فيها في صياغة ردها .

- دراسة عميقة في واشنطن لرد مصر على أمريكا .

وفي عواصم عربية أخرى كان الموقف مختلفاً . ورغم الوضوح في موقف ج . ع . م فإن البيانات التي صدرت عن بعض الناصر والأطراف . ومن بينها النظام الحاكم في العراق - حوت شعارات غربية . . رفض الحلول السياسية مثلاً وتسميتها حلولاً انزيمية .

عالم الفكر

ضد الجمهورية العربية المتحدة، وأنا أقول ذلك صراحة، لأنني تعودت ألا أداري أو أدور من حول الأشياء.

إننا - سيادتكم وأنا - نعرف من حقائق الحياة ما يسمح لنا بأن نتجاوز ظواهر الأشياء إلى دخالها، ولم يكن لهذه المسيرة أن تتم بالطريقة التي تمت بها، ولا بالإعلان الواسع الذي جرى عنها، لو لم يكن ذلك موقفا رسميا وحزبيا.

٧- ولقد كنت أتمنى لو أن الجهد الذي بذل لتنظيم هذه المسيرة والإعلان عنها، وجه إلى ماهو أجدى منها، وكان الأجدى منها توجيه طائفة تقصف مواقع للعدو، أو تعزيز فاعلية الجيش العراقي على الجبهة الشرقية ضده.

ولست أخفي على سيادتكم، أنني أحيانا أتساءل لماذا لم تطلق قواتكم على الجبهة في أي وقت من الأوقات أمرا بالاشتباك مع العدو؟ لماذا لم تقم طائفة من طائراتكم بالإغارة على مواقع؟ لماذا لا يوجه العدو اشتباكاتكم نحو قواكم، ولماذا لا يوجه طائراته نحوها؟

إن تركيز العدو كله على الجبهة المصرية، والنار ضد العدو كلها من الجبهة المصرية، وذلك شرف نعتز به، ونعتبره شهادة لنا عن إدراك عميق بأنه ليس بالشعارات وحدها تدور الحرب ويتم معارك التحرير.

٨- إنني أرجوكم أن لا تعتبروا شيئا من ذلك عتابا، فذلك أبعد الأشياء عن قصدنا، وإننا كان قصدنا الإيضاح، إن المسؤولية واحدة من وحدة أمتنا، ومن قدرها المشترك، وإلى جانب ذلك، فإننا نؤمن إيماننا لا حدود له بالشعب العراقي وطاقاته وبالجيش العراقي وقدراته، كما أننا نرجو لقيادته التوفيق في اتخاذ القرارات الملائمة لكل مرحلة من مراحل النضال المستمر والمتصل، حتى ترتفع أعلام الحرية والاشتراكية والوحدة فوق كامل أرض الأمة العربية من المحيط إلى الخليج.

ولكم بياسادة الرئيس كل أمني الصحة والسعادة.

«جمال عبدالناصر»

وبكل الصبر تعلن القاهرة أن موقفها العملي والمبدئي كان ولا يزال واضحا أمام جميع الأطراف العربية وأنه ليس بينها من طلب جوابا على سؤال إلا وقدم له.

ولم يجد هذا... ولم يحاول هؤلاء الإجابة على السؤال الذي طرح نفسه حينئذ، والذي لا بد وأن يطرح نفسه في أي تطور في أي صراع مماثل وهو «إذا جاءت الظروف المتغيرة - عسكريا ودوليا - باحتيال لتحقيق تغيير لصالح طرف في الصراع، هل يكون واجب مثل هذا الطرف - بل حقه - الانتفاع بمثل هذا الاحتمال أم يترك الفرصة تضعع التسيقا وراء كلمات عاجزة؟»

ولم يجد ذلك، ولم يفكر هؤلاء في مثل هذا السؤال ولا في غيره، فقد كانت لهم دوافع أخرى أبعد ما تكون عن ميدان القتال! وعندما يحاسب التاريخ، وهو بالتأكيد سيحاسب، فلا بد وأنه سيفقد طويلا أمام ما كتبت صحيفة هاريس الإسرائيلية عشية تلقي القاهرة للرسالة بغداد التي تعفت صحافة القاهرة عن نشر محتوياتها. . . فقد كتبت هاريس: «إن إسرائيل لا تملك إلا أن تشعر بالسرور لهذه الخلافات التي ثارت في العالم العربي».

ثم... وبرغم كل ضجيج بورصة الأوراق السياسية... كان واضحا أن الجماهير العربية - بحسبها الفطري المرفه - أعطت صوتها لعبدالنصر الذي لحص الموقف كله في عبارته «ليس بالشعارات تدار الحروب، ولا بها تتم معارك التحرير».

- وسوف يعلن التاريخ يوما أنه قبيل إعلان عبدالناصر عن موقفته على مبادرة ووجز، أصدر تعليماته وأوصحه إلى وزير الحربية المصري حينئذ: «أمامك ثلاثة شهور فقط، تسعون يوما لا أكثر ولا أقل، تغطي فيها جبهة القناة بالصواريخ المضادة للطائرات بعدما غطينا عمق مصر كله بها. إنني أريد بذلك أن أؤمن سماء الجبهة ضد غارات العدو المكثفة لتتمكن قواتنا من التحرك بحرية فوقها، وأريد أيضا بما ستكفله إقامة هذه الصواريخ من تأمين لسماء المعركة فوق شريحة من الأرض تمتد على مدى كيلو مترات شرقي قناة السويس في سيناء المحتلة، أن تكسر حدة الهجوم الجوي الإسرائيلي حين تبدأ عمليات عبور قواتنا...»

ودخل عبدالناصر في اليوم الثاني والخمسين من بده وقف إطلاق النار.

الهوامش

- (١) حسن أبو طالب . تقديم ملف العدد «الغزو العراقي للكويت: الأبعاد والتأثيرات» السياسة الدولية، عدد ١٠٢، أكتوبر ١٩٩٠، ص ١١.
- (٢) أحمد عبدالحليم، «حقيقة التحركات العسكرية العراقية في الشرق الأوسط» دراسة غير منشورة، أكتوبر ١٩٩٠.
- (٣) أحمد عبدالحليم، «دور القوات العربية في حرب تحرير الكويت»، مجلة العلوم الاجتماعية، ربيع / صيف ١٩٩٠، ص ٢٠٥.
- (٤) المرجع السابق.
- (٥) أحمد عبدالحليم، هذا الجزء من دراسة شاملة غير منشورة في فبراير ١٩٨٣، أعقبتها دراسة ميدانية في مسرح العمليات في يونيو من نفس العام، وانظر أيضا نفس المؤلف: «نتائج الحرب العراقية الإيرانية وتأثيرها على الدول العربية ومنطقة الشرق الأوسط، النتائج المحلية والإقليمية والدولية للحرب»، ندوة أكاديمية ناصر العسكرية العليا، القاهرة، حزيران (يونيو) ١٩٨٩.
- (٦) Michael Eisenstadt, "Conventional Arms Control In The Middle East" خلال الندوة المشتركة لمركز الدراسات الاستراتيجية للقوات المسلحة المصرية مع معهد الدراسات الاستراتيجية الوطنية (INSS) بجامعة الدفاع الوطني الأمريكية (NDU) أيلسول (سبتمبر) ١٩٩٣، ص ٤-٤.
- (٧) المرجع السابق.
- (٨) المرجع السابق.
- (٩) أحمد عبدالحليم، «نتائج الحرب العراقية الإيرانية» مرجع سبق ذكره.
- (١٠) أحمد عبدالحليم، «دور القوات العربية في حرب تحرير الكويت» مرجع سبق ذكره.
- (١١) المرجع السابق.
- (١٢) خالد السرجاني «جذور الأزمة بين العراق والكويت»، ملف العدد: «الغزو العراقي للكويت: الأبعاد والتأثيرات» السياسة الدولية عدد ١٠٢، أكتوبر ١٩٩٠، ص ١٤-١٧.
- (١٣) مجدي علي عبيد «القنوات السياسية للغزو» ملف العدد: «الغزو العراقي للكويت: الأبعاد والتأثيرات» السياسة الدولية، عدد ١٠٢، أكتوبر ١٩٩٠، ص ٢٢-٢٨.
- (١٤) أحمد عبدالحليم «دور القوات العربية في حرب تحرير الكويت» مرجع سبق ذكره.
- (١٥) دكتور بطرس بطرس غالي «أزمة الخليج وقضايا ما بعد الأزمة» السياسة الدولية، الاقتصادية، عدد ١٠٥، يوليو ١٩٩١، ص ١١-٤.
- (١٦) نبيه الأصفهاني «فوائد خاصة بالأزمة» السياسة الدولية، عدد ١٠٢، أكتوبر ١٩٩٠، ص ١٧١، ١٧٥، ١٨٢، ١٩٥، ٢٠١، ٢٠٣.
- (١٧) نبيه الأصفهاني: «فوائد خاصة ج بالأزمة» (٢) السياسة الدولية، عدد ١٠٣، كانون الثاني (يناير) ١٩٩١، ص ١٤١، ١٤٢، ١٥٨، ١٥٩.
- (١٨) هذا الجزء الأخير، ومنذ الهامش ١٧، يعتمد على معلومات مباشرة غير منشورة.
- (١٩) وأيضاً انظر: أحمد عبدالحليم: «دور القوات العربية في حرب تحرير الكويت» مرجع سبق ذكره.
- (٢٠) نبيه الأصفهاني: «فوائد خاصة بالأزمة» (٢) مرجع سبق ذكره.
- (٢١) دكتور بطرس بطرس غالي «أزمة الخليج وقضايا ما بعد الأزمة» مرجع سبق ذكره.
- (٢٢) نبيه الأصفهاني «اليوميات» السياسة الدولية، عدد ١٠٥، يوليو ١٩٩١، ص ١٣٨-١٣٩، ١٤٢.
- (٢٣) دكتور محمد السيد سعيد «مستقبل الخليج بعد كازرة الحرب» ملف العدد «الخليج بعد الحرب»، السياسة الدولية، عدد ١٠٥، حزيران (يوليو) ١٩٩١، ص ٨٢-٨٣.
- (٢٤) دكتور بطرس بطرس غالي «القضايا السبع لما بعد حرب الخليج» السياسة الدولية، الاقتصادية عدد ١٠٤، نيسان (إبريل) ١٩٩١، ص ٨-٤.
- (٢٥) أسامة المنجد «معطيات الواقع العربي في أعقاب أزمة الخليج» السياسة الدولية، عدد ١٠٦، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩١، ص ١٠٤.
- (٢٦) المرجع السابق، ص ١٠٤.
- (٢٧) أحمد عبدالحليم، الحلقة رقم (٢١)، من البرنامج الإذاعي «حتى لا يتكرر هذا» الذي أذيع من إذاعة الكويت من القاهرة، ١٩٩٢.
- (٢٨) المرجع السابق حلقة رقم (٢٤).
- (٢٩) المرجع السابق حلقة رقم (٢٢).
- (٣٠) المرجع السابق.
- (٣١) المرجع السابق حلقة رقم (٢٧)، (٢٨)، (٢٩).

عاصفة الصحراء والنظام العالمي الجديد

د. وسام عبدالعزيز فرج

أدت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥م) إلى انقلاب كامل في موازين القوى الدولية حين برز الدور المتميز لقوتين: الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي. فكلهما ساهم بالدور الأكبر في تحقيق النصر وجني ثماره، وأصبح عليهما صنع السلام وقيادة العالم في زمانه الجديد. وهكذا كان النظام العالمي الذي أفرزته الحرب العالمية الثانية ثنائي القوة العظمى، له قواعده وقوانين حركته فضلاً عن أنظمتها العالمية التي تتلاءم مع الانتقال الجديد لمواقع القوة.

وكانت الحقائق الجديدة والخطيرة في هذا النظام العالمي هي امتلاك قطبيه لأسلحة الدمار الشامل (القوة النووية) فضلاً عن تناقضها على كافة المستويات اقتصادياً، اجتماعياً، سياسياً، وعسكرياً. إنه التناقض بين نظامين وتجربتين: النظام والتجربة الرأسمالية الديمقراطية وتمثلها الولايات المتحدة الأمريكية التي تقود المعسكر الغربي وحلف شمال الأطلسي من ناحية، والنظام والتجربة الاشتراكية الشمولية ويمثلها الاتحاد السوفيتي الذي يقود المعسكر الشرقي وحلف وارسو من ناحية أخرى.

ورغم عمق وحدة التناقض على القمة الدولية، فإن حقائق العصر ضببطت إيقاع حقائق القوة.^(١) ففي ظل امتلاك قطبي النظام العالمي لأسلحة الدمار الشامل بدت الحرب العالمية بينهما مستحيلة، مما أفسح المجال أمام ظهور أنواع أخرى من الحروب: الحرب الباردة، والحرب النفسية، والحرب الاقتصادية، والحرب السرية، ثم الحرب المحدودة في المناطق الساخنة حيث تقف كل قوة من القوتين الكبيرتين وراء طرف محلي في حرب إقليمية محدودة.^(٢)

رياح التغيير

شهدت الخمسينات والستينات من القرن العشرين أعنف مظاهر الحرب الباردة بين الكتلتين الشرقية والغربية، وامتد السباق فيما بينهما من سباق على التسلح ومناطق النفوذ إلى سباق للوصول إلى القمر وامتلاك الفضاء، وبلغ هذا الصراع الذروة في حرب فيتنام. كان هذا السباق باهظ التكلفة، بيد أن للقوة تكاليفها. أما نتيجته فكانت لصالح النظام الاقتصادي الأكثر حيوية وواقعية الذي امتلك آلية التجديد وحقق لأبنائه الازدهار والوفرة.

ولما كانت الحرب الباردة بكافة مظاهرها قد أرهقت القوتين الكبيرتين بدرجات متفاوتة، فإن هذه الحقيقة دفعتهما إلى البحث عن آفاق للوفاق. وكان الاتفاق على إنهاء الحرب في فيتنام خطوة أولية ضرورية، وبالفعل تم إنهاء الحرب بتسوية ١٩٧٢م التي أكدت حقوق الشعب الفيتنامي وأعادت ترتيب موازين القوة في آسيا. (٣) وأعقب ذلك تدعيم سياسة الوفاق بعدة اتفاقيات للحد من سباق التسلح والتجارب النووية وتحديد المخزون من الأسلحة الاستراتيجية في البر والبحر وبدا للوهلة الأولى أن الوفاق يمكن أن يضبط إيقاع حركة النظام العالمي، بيد أن واقع أحد قطبيه - الاتحاد السوفيتي - كان يشير إلى ضعف يتنامى في المركز والأطراف منذ منتصف السبعينات. كان الاتحاد السوفيتي يشعر بما هو أكثر من مجرد الإرهاق، لقد أدرك منذ فترة أنه تعرض لعملية استنزاف مرهقة كلفته فوق طاقته. ويكفي أن نذكر أنه قد خرج من حرب عالمية ساخنة (الحرب العالمية الثانية)، حيث كانت أراضيه واحدة من جبهاتها التي سقط فيها الملايين من أبنائه، ليدخل حرباً باردة جديدة دون أن يلتقط أنفاسه. وبالإضافة إلى تكاليف سباق التسلح والفضاء ودعم مناطق نفوذه في أوروبا الشرقية، وجد الاتحاد السوفيتي نفسه متورطاً في دعم حركات الثورة الوطنية في دول العالم الثالث بتسليح جيوشها، وتقديم المعونة لها، والاستثمار فيها.

كان الضعف والإحباط في واقع الاتحاد السوفيتي يفرض عليه التجديد، ولكن قيادته المرهقة المتقدمة في السن وقفت عاجزة تتوارى خلف الشعارات البراقة والتعبيرات الفضفاضة. لقد كان من المفارقات أن الرأسمالية - وهي المحافظة بالطبيعة - أعطت نفسها قدرة غخيفة على التجديد والتجديد في حين أن الشيوعية - الثورية - وصلت إلى حالة من المحافظة أصبحت معها تخاف وتحسب للحركة ألف حساب (٤).

أخذت ملامح الضعف في الاتحاد السوفيتي تزداد يوماً بعد آخر وسط مشاعر الجماهير فيه وفي أوروبا الشرقية بالاستنزاف والإحباط. فالتطلعات المشروعة إلى مزيد من الاستهلاك كانت لا تجد التلبية الكافية كما كانت التطلعات المشروعة إلى الحرية السياسية لا تجد الاستجابة. وظلت مشاكل القوميات والأقليات كامنة دون أن تجد حلاً في مجتمع ادعى العدالة الاجتماعية والمساواة الكاملة (٥). وانعكس واقع الضعف المتنامي في داخل الاتحاد السوفيتي على سياسته ومواقفه في

الخارج، فثارت التساؤلات حول مصداقية الادعاء بمناصرة حركات التحرر الوطني. ووقع الشك بين موسكو وبعض دول العالم الثالث، وجرى طرد الخبراء السوفيت من مصر ثم من السودان واليمن والصومال.

ومع بداية الثمانينات بدأت الشروخ والشقوق تظهر على الستار الحديدي المحيط بالمعسكر الشيوعي. وهنا رأت الولايات المتحدة الأمريكية أن فرصتها الحقيقية حانت، فأدارت معركة تفوقها باقتدار. لقد تركت كل شيء واتجهت إلى عملية اختراق رئيسية في اتجاه موسكو ذاتها. وساعدتها أحلام اليقظة التي ساورت الرئيس «جورباتشوف» بأن الغرب يمكن أن يتفهم برنامجها الخاص «بالمراجعة وإعادة البناء» والإصلاح التدريجي، أو ما يعرف «بالبروسترويكا» وما أساءه بالتفكير الجديد المتمثل في الـ «جلاسنوست» (حرية التعبير والمصارحة)، وأن يساعد على تجاوز مخاطر الانهيار الكلي والفجائي للنظام السوفيتي. ولكن الولايات المتحدة على رأس المعسكر الغربي أدركت أن فجر انتصارها قد لاح، وما كانت لترضى بأقل من تعرية التجربة الشيوعية تعرية كاملة، تصل بها إلى حد الهزيمة الكاملة^(٦).

ومنذ أواخر الثمانينات توالى المستجدات على الساحة العالمية. ففي سنة ١٩٨٨م أعلن الاتحاد السوفيتي انسحابه من أفغانستان، وابتداء من خريف ١٩٨٩ هبت العواصف على أوروبا الشرقية، وأخذت النظم الشيوعية فيها تنهار في تتابع مثير بعضها بطريقة سلمية وبعضها الآخر بعد صراع دموي عنيف كما حدث في رومانيا. كما أخذت جمهوريات البلطيق (استونيا - ليتوانيا - لاتفيا) تعلن استقلالها من جانب واحد في تحدٍ سافر لموسكو. وعندما أطلت سنة ١٩٩٠ كانت موازين القوة التي حكمت نظام العالم تشهد تغيراً مثيراً، وبدأ العالم على أبواب ترتيبات عالمية جديدة لم تكن معالمها قد تحددت بدقة، لأنها لم تتخذ شكلاً أو ممارسات أو قواعد للعلاقات والسلوك وإدارة الأزمات.

ومع بدء تراجع وتصدد الاتحاد السوفيتي لم يعد النظام العالمي ثنائي بل أحادي القوة العظمى. وبعد تراجع مفهوم الأمن الجماعي للمعسكر الغربي تحت قيادة الولايات المتحدة الأمريكية، بدأت بعض القوى الدولية - مثل اليابان وأوروبا التي تستكمل أركان الوحدة - تعيد النظر في معايير القوة في النظام العالمي وتطرح معيار المقدرة الاقتصادية بما يسمح لها بمستقبل بمواقع جديدة على قمة النظام العالمي الجديد الذي لايزال في طور التشكيل. على أية حال، مع بداية التسعينات وجدت الولايات المتحدة الساحة أمامها متسعة تتحرك فيها دون حدود أو قيود وبما يحقق مصالحها كاملة. فليست هناك قوانين أو مبادئ نابعة من واقع الترتيبات العالمية الجديدة تفرض حكمها، لأن مافات كانت له قوانينه ومبادئه وما هوأت لم تشرع له بعد قوانين أو أحكام.

الوعي القومي الغائب

عاشت الأمة العربية أكثر من أربعة عقود تتمحور حول قضية قومية رئيسية هي قضية فلسطين التي حكمت الصراع على المستوى الإقليمي بين العرب وإسرائيل. وكانت تفاعلات هذا الصراع هي أبرز معالم إيقاع الحركة في منطقة الشرق الأوسط منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. ويمكن القول إن رؤية كل العرب توحدت أغلب الوقت حول ضرورة إزالة آثار العدوان وتحرير فلسطين. والتف أبناء الأمة العربية من المحيط إلى الخليج حول علم هذه القضية القومية المقدسة، التي ارتفعت الشعارات دفاعاً عنها، وترتبت الأجيال من حولها، وحاربت الجيوش وسقط الشهداء في سبيلها. ولما كانت منطقة الشرق الأوسط تتميز بأهمية جغرافية، واقتصادية، وسياسية، واستراتيجية، وحضارية، فإنها اجتذبت اهتمام القوتين الكبيرتين وأصبحت بالتالي ساحة تنافس وصادام بينهما، مما أعطى للصراع في المنطقة بعداً دولياً تفاعل بدوره مع بعده الإقليمي. وكان بإمكان قطبي الصراع الإقليمي - إسرائيل والعرب - أن يستمدا من الدولتين العظميين إمكانات مواصلة المواجهة إلى غير أجل، حتى ينتج أحدهما في إزالة الخصم على الأقل بصفته تهديداً أمنياً.

وكان التناقض الأمريكي السوفيتي يعطي للأمة العربية هامش مناورة فسيح وحداً معقولاً من الأمان في لحظات المواجهة الحاسمة. ورغم ذلك فقد كان العرب أنفسهم هم الذين عبثوا بالميزان الدولي الدقيق الذي كان يلعب دوره في المنطقة. وخرج الاتحاد السوفيتي من المنطقة - وهو لا يزال قوة عظمى - دون مقابل، ولم تمارس الولايات المتحدة نفوذاً على إسرائيل لتسحب من الأراضي العربية المحتلة^(٧).

وإذا كانت حرب أكتوبر ١٩٧٣م قد مكنت مصر من عبور محتتها وسط عاصفة من النار والدم واستردت لها بعض الأرض في سيناء وأعادت لكل العرب بعض الثقة، فإن ما أعقبها من حديث المبادرة واتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل سنة ١٩٧٩م قد أثارت مشاعر الصدمة والحيرة في بقية أرجاء الأمة العربية حيث تباينت المواقف بين الرفض والصمت والقبول بما جرى. وأخذت العواصف تمرزق الأمة العربية، ولم يفهم معظم العرب دوافع مصر وظروف شعبها وحاجتها الملحة إلى السلام. وبدأت حملات التشكيك توجه إلى الشعب المصري وتستهدف تحريضه على أمته والتشكيك في منجزاته. وبدأ البعض يحاول التشكيك في عروبه رغم أن عروبة مصر قدر تاريخي لشعبها ونتيجة مباشرة لحقائق الجغرافيا والتاريخ وما صنعه الإنسان من صلات وتفاعلات مع المنطقة المحيطة بها وما ترتب عليها من ضرورات أمن ومقتضيات مصلحة^(٨). وكان هناك من يحرصون على إذكاء نيران الفتنة وبث الفرقة فوقت القطيعة بين مصر والأمة العربية. واستثيرت في مصر - بقصد وعن عمد - رواسب الغرائز الانفصالية وشنت بغير مبرر حملات كراهية ضد انتفاء مصر العربي^(٩). وانقسمت الأمة العربية

عالم الفكر

إلى مجموعة دول الصمود والتصدي التي أطلقت تهمة الخيانة بغير حساب ومجموعة دول الصمت والتربق التي أدركت حجم المأزق الذي يواجهها . أما الرأي العام العربي فقد تنازعتة الحيرة وغلب عليه الارتباك والتردد . وبخروج مصر من دائرة الصراع العربي الإسرائيلي اختلت موازين القوة الحقيقية ، وبدأ العالم العربي فاقداً لقدرته على الحركة والفعل حتى إزاء عدوان فادح وخطير كذلك الذي حدث على لبنان سنة ١٩٨٢ م . وفي الوقت نفسه أصبحت الأبواب مفتوحة على مصراعها للولايات المتحدة ابتداء من تركيز أوراق الحل في يدها إلى تأييد وتوسيع دائرة مصالحها .

وتجدر الإشارة إلى أن القراءة الدقيقة لأحداث السبعينات والثمانينات تشير إلى حقيقة مهمة ، وهي أن الصراع الرئيسي على المستوى الإقليمي بين العرب وإسرائيل كان يمثل قوة جذب لا يستهان بها لطاقات الأمة العربية . فلما اختلت قواعد وموازين هذا الصراع بفعل تداعيات الأحداث السابقة وتعثرت بالتالي حركة قوة الجذب التي كان يمثلها ، فإن المجال أصبح مفتوحاً لاندلاع صراعات ثانوية عربية - عربية لأن المنطقة تختزن إلى جانب احتياطي النفط الهائل بؤر صراعات متفجرة وهي صراعات طبقية - دينية ، طائفية ، قومية ، بل وصراعات على خطوط الحدود^(١٠) . وترتب على ذلك انتشار عواصف الصراع عبر أراضي الأمة العربية من المحيط إلى الخليج . وبينما كان العالم من حولنا يقف في أواخر الثمانينات على أبواب عصر جديد يشهد ترتيبات عالمية تعبر عن التغير الذي أصاب موازين القوة فيه ، كانت المنطقة العربية تدخل مرحلة جديدة من الاضطراب والغليان الداخلي الذي لا تحكمه ضوابط بعد أن اختلت فيه القواعد .

ورغم كثرة التجارب التي مرت بها الأمة العربية وتعدد التهديدات التي أحاطت ومازالت تحيط بها وما تعرضت له من محن على مدى حقبة وسنوات طويلة ، فإنها لم تنجح في أن تستخلص الدرس وتلم الشمل وتجمع الكلمة حول هدف واحد يتقدم مصيراً واحداً . لقد عجزت الأمة عن صياغة نظام حقيقي فاعل للأمن العربي يحمي المنجزات وينمي القدرات ويؤمن المصالح ويحقق للشعب العربي بعضاً من آماله وطموحاته المشروعة . وربما ترجع أسباب ذلك إلى أن العرب لم ينجحوا في التغلب على جوانب الفرقة والتمزق وترك النظرة القطرية المحدودة التي جلبت لهم الأخطار والأضرار وعرقلت كل محاولات العمل العربي المشترك .

والحقيقة أن المنطقة العربية كانت تعاني من تخلف الفكر الاستراتيجي السياسي القادر على صياغة إطار واضح للأمن العربي وتحديد أركانه ومهامه القومية والإقليمية . ولقد أدى بروز ظاهرة «الفراغ الأمني الاستراتيجي» على مستوى الوطن العربي إلى تشجيع الطامعين والمغامرين من داخل الأمة العربية أو من خارجها على تحقيق أطماعهم من ناحية ، فضلاً عن جذب القوى الأجنبية للتدخل في الأزمات التي تقع في المناطق الحيوية من أجل حماية مصالحها الذاتية من

عالم الفكر

ناحية أخرى ويجب أن ننظر إلى حرب الخليج الأولى بين العراق وإيران، والتي اندلعت في سبتمبر ١٩٨٠، على أنها مظهر واضح لغيوبة التخلف الفكري في المجال الاستراتيجي. فلم تكن أهداف هذه الحرب قومية أو مشروعة لفرض السيطرة على شط العرب أو من أجل أمن الخليج وفي سبيل عروبه كما ادعى العراق، بقدر ما كانت أهدافها الحقيقية إقليمية توسعية تستهدف الانفراد بالهيمنة على الخليج وابتزاز دوله العربية. ولكن هذه الحرب التي استمرت قرابة ثماني سنوات أثارت شعارات القومية وأذكت نار الطائفية واستعدت العرب على الفرس والفرس على العرب، والسنة على الشيعة والشيعة على السنة. أما الخسائر فكانت جسيمة على الجانبين، فقد سقط الضحايا المسلمون من الجانبين بمئات الآلاف وأصاب الدمار جزءاً هاماً من البنية الاقتصادية في الدولتين كما امتصت الحرب جزءاً كبيراً من عوائد النفط في دول الخليج.

وبعد أن توقفت حرب الخليج الأولى في صيف ١٩٨٨ م بقبول طرفيها لقرار مجلس الأمن رقم (٥٩٨) شعر الكثيرون بقدر من الراحة، وسرعان ما عاد للأمة العربية توازنها بعودة الوثام بين مصر وشقيقاتها الدول العربية. وعمت المنطقة العربية أجواء مفعمة بالتمني ولكن في غياب أمل حقيقي ينبع من أسس موضوعية تستند للذات العربية وإرادتها وطاقتها وقدراتها. وشاءت الأقدار أن تدخل الأمة العربية - في صيف سنة ١٩٩٠ م - إلى أزمة من أصعب أزمائها وأخطرها وهي غير مسلحة بالوعي مسلوية الإرادة، مخدوعة العواطف، مزققة الولاء، فهي لا تعرف نفسها ولا تدرك أبعاد ما يجري حولها في عالم متغير بل ولا تعرف ما يدبر لها.

أوهام القوة ومحنة الأمة

أحدثت أزمة الطاقة التي صاحبت الأيام الأخيرة من حرب أكتوبر ١٩٧٣ م هزة عنيفة في دول العالم، فقد ترتبت عليها زيادة كبيرة وغير مسبقة في أسعار النفط تركت آثاراً خطيرة على اقتصاد الدول الصناعية الكبرى في المعسكر الغربي. وبينما انشغلت الولايات المتحدة الأمريكية وحلفاؤها بالتدبير والتخطيط لاحتواء تداعيات هذه الهزة واتخاذ كل ما يلزم لمنع تكرار حدوثها في المستقبل، انشغلت الدول المنتجة للنفط بالثروة التي هبطت عليها فجأة وتراكمت فيها. وكان العراق من أكثر الدول انشغلاً بذلك، فقد كان دخل العراق من النفط في سنة ١٩٧٠ م يبلغ ١,٢٣ مليار دولار، وفي سنة ١٩٨٠ م وصل إلى ٢٥ مليار دولار^(١). وأصبح العراق بهذا الدخل يعد ثاني أكبر دولة عربية في إنتاج النفط بعد المملكة العربية السعودية. وبالإضافة إلى ذلك أعطت الطبيعة للعراق موارد من المياه تكفل له توسعاً في الزراعة يوفر قاعدة اقتصادية مهمة. ولكن الثروة الضخمة التي هبطت عليه فجأة أخذت تغذي أوهام القوة التي راحت بدورها تعمل على إحياء طموحات إقليمية. وسرعان ما تنامت تلك الأوهام مع تداعيات الأحداث في منطقة الشرق الأوسط.

عالم الفكر

الفراغ الذي نتج عن بعد مصر عن الجامعة العربية بعد اتفاقية «كامب ديفيد» كان يغري العراق بشدة كي يقوم بدور إقليمي أكبر من حجمه وأوسع من حدوده. وكانت القضية الفلسطينية هي الساحة المهيأة لأي طرف محلي يملك الإمكانيات ويسعى إلى لعب دور إقليمي. وإذا كانت الجبهة الجنوبية أمام إسرائيل قد تجمدت بعد «كامب ديفيد» فإن المسئولية انتقلت إلى الجبهة الشرقية. وكان العراق في وضع لاختيار فيه، فهو أكبر دولة عربية على الجبهة الشرقية بتعداد سكانه، وهو أغنى دولة عربية على هذه الجبهة بموارده النفطية، وهو صاحب أعلى الأصوات في الدعوة إلى النضال من أجل تحرير الأرض المحتلة في فلسطين^(١٢). وكانت أبواب الدعاية تنطلق من بغداد مدوية بغير فعل وهي مطمئنة دائماً إلى عمق العراق الجغرافي وبعده عن تل أبيب، فالعراق لم يكن دولة مواجهة ساخنة مع إسرائيل لعدم وجود خط تماس مباشر بينهما، وعلى هذا كان حساب المخاطر محدوداً. وكانت لتلك الدعاية البعثية العراقية تأثيرها العاطفي على الشارع العربي الذي كان يقابل فشله وعجزه بالتمني دون عمل في جو عام من الإحباط والوهم.

وأمام الثروة المفاجئة أخذت أسواق بيع السلاح تعرض نفسها على دول النفط، فأقبلت على شرائه سعيًا إلى توفير الأمن، وأثبتت الأيام أن مخازن السلاح مها امتلات فإنها لا تستطيع وحدها توفير الأمن. أما العراق فقد دخل - مدفوعاً بأوهام القوة وطموحات الزعامة - إلى كل أسواق السلاح في العالم مشترياً. وعندما عجزت أسواق الشرق عن الوفاء بحاجاته المتزايدة بعد اندلاع الحرب ضد إيران في سبتمبر ١٩٨٠ م، اتجه العراق إلى أسواق الغرب. ولم يقتصر الأمر على شراء السلاح، بل اهتم العراق بدخول مجالات تصنيع السلاح. وتجاوزت المشتريات السلاح التقليدي ومصنعه، عندما بدأ العراق يخطو خطوة أبعد في مجالات السلاح المتطور تكنولوجيا ويهتم بامتلاك أسلحة الدمار الشامل.

ويمكن تحديد ثلاثة مجالات من السلاح المتطور تكنولوجياً التي دخلها العراق وحاول تصنيعها وحقق في ذلك قدراً متفاوتاً من النجاح. المجال الأول: هو مجال الصواريخ القصيرة والمتوسطة المدى، وقد بدأت برامج تطويرها بالتعاون مع مصر والأرجنتين فيما يعرف بمشروع كوندور^(١) وكوندور^(٢)، وقد ساهمت في هذا المشروع شركات ألمانية ونمساوية وسويسرية^(٣). واستطاع العراق تطوير صواريخ سكود السوفيتية الصنع وأنتج ما يعرف بصواريخ الحسين والعباس والعباد متوسطة المدى، وقد لعبت هذه الصواريخ دوراً مؤثراً في حرب المدن خلال المرحلة الأخيرة من الحرب ضد إيران^(٤). أما المجال الثاني: فهو مجال الأسلحة الكيميائية، والمعروف أن العراق اهتم بالأسلحة الكيميائية منذ أواخر السبعينات واستطاع تجهيز منشآت ومعامل تصنيعها بالتعاون مع شركات أوروبية وأمريكية، وعمل فيها عدد كبير من علماء العرب والأجانب. واستطاع العراق إنتاج أنواع من غاز الخردل وغاز

الأعصاب استخدمها في معارك مستنقعات مجنون سنة ١٩٨٤ ومعارك الفاو ١٩٨٦ خلال حربه ضد إيران، كما استخدمها في إبادة عشرات القرى الكردية في شمال العراق ١٩٨٨ م^(١٥). ويمكن القول إن العراق قد تمكن بالفعل قبل حرب الخليج الثانية من تعبئة أكثر من ألف صاروخ متعددة الطرز بغازات الخردل والأعصاب. أما المجال الثالث: فهو مجال الأسلحة النووية، وقد بدأت جهود العراق في هذا الاتجاه في السبعينات رغم توقيعه على اتفاقية حظر انتشار الأسلحة النووية سنة ١٩٦٩ م. وعندما رفض الاتحاد السوفيتي الاستجابة لطلب شراء مفاعلات ضخمة للطاقة النووية، اتجه العراق منذ سنة ١٩٧٥ م إلى فرنسا وإيطاليا. ولعبت فرنسا دوراً رئيسياً في بناء مفاعل الطاقة النووية الشهير المعروف (بتموز ١٧). ورغم أن هذا المفاعل قد تعرض لغارة إيرانية غير مؤثرة في آخر سبتمبر ١٩٨٠، وأخرى إسرائيلية مدمرة في السابع من يونيو ١٩٨١، فإن العراق سرعان ما أعاد بناء منشأته، وأعطى لبرنامجها النووي أولوية قصوى منذ منتصف الثمانينات. ويمكن القول إن العراق قام بجهد مكثف في كل الاتجاهات وبمختلف الوسائل لشراء كميات من الوقود النووي سواء من اليورانيوم المخضب أو البلوتونيوم تكفي لإنتاج قنابل، وقطع في ذلك شوطاً بعيداً. ورغم عدم وجود معلومات دقيقة وتفصيلية منشورة عن المدى الذي وصلت إليه تلك المحاولات، فإن التقارير الغربية المحافظة قدرت في سنة ١٩٩٠ أن العراق امتلك التقنية الحديثة الضرورية وأن بمقدوره التوصل إلى نظام لإنتاج السلاح النووي في غضون خمس سنوات. أما التقارير الأخرى فقد قدرت الفترة بعامين أو ثلاثة^(١٦).

وجدير بالذكر أن عقد الصفقات الكبيرة المتصلة بشراء أنظمة من السلاح المتقدم والمتطور كانت تتم تحت سمع وبصر حكومات الدول الصناعية الكبرى في الغرب. لقد باعت الولايات المتحدة مثلاً للعراق في السنوات الأخيرة ما تزيد قيمته عن المليار ونصف المليار دولار من العتاد الحديث الذي اشتمل على الحاسبات الإلكترونية المتقدمة، والأجهزة التي تسمح بتصميم الصواريخ واختبار تحليقها، ونظم معلوماتية، ونظم إرسال وغيرها من الأجهزة الحساسة المتطورة^(١٧). وعلى هذا لم تكن الدول الكبرى في الغرب غافلة عن جهود العراق ومدى ما حققه برنامجها النووي أو حجم ما امتلکه من أسلحة كيميائية وصواريخ. ولكن الغرب كان يراقب ولا يبايع في مشتريات السلاح العراقية، فقد كانت هذه الصفقات فوائدها المالية الضخمة كما أن لها أهدافها السياسية في إطالة أمد الحرب ضد إيران واحتواء خطر الثورة الإيرانية. وبهذا الموقف الانتهازى السياسى النفعى سمحت الدول الصناعية الكبرى ببناء القوة العسكرية لنظام حكم فردي قمعي حكم العراق بالأجهزة السرية والخداع الإعلامى والخوف حتى تجاوزت هذه القوة حجم الدولة فاستغرقت في الوهم وأصبحت مصدر خطر قادر على زعزعة الاستقرار في الشرق الأوسط.

استمرت الحرب بين العراق وإيران قرابة الثاني سنوات، لأن بعض الأطراف المعادية للجانبيين - مثل إسرائيل ودول الغرب - حرصت على استمرار معاركها خدمة لمصالحها. ووقف العرب مع العراق، وقدمت دول الخليج وعلى رأسها الكويت والمملكة العربية السعودية للعراق مساعدات مالية كبيرة لشراء ما يحتاجه من أسلحة ومعدات لاحتواء بعض مشاكله الاقتصادية المعقدة. كما أقدمت مصر دون تردد على تزويد العراق بما يحتاج من أسلحة ومعدات وذخائر. وبفضل هذه المساعدات العربية المؤثرة تمكن العراق من استعادة توازنه أمام الحشود الإيرانية الضخمة. وبعد أن حقق العراق تفوقاً ساحقاً في ميدان القتال في خمس معارك رئيسية دارت ما بين أبريل ويوليو ١٩٨٨، أدركت إيران أن استمرار الحرب لم يعد ممكناً واضطرت إلى قبول قرار الأمم المتحدة رقم (٥٩٨) في ١٨ يوليو ١٩٨٨ م. بيد أن النصر العراقي كان باهظ الثمن، فقد خرجت العراق من الحرب مرهقة ومستنزفة. وكانت تكاليف الحرب قد استنفدت الاحتياطي العراقي ومقداره حوالي ٣٦ مليار دولار، كما أضافت إلى هذا الرقم رقماً آخر لا يقل فداحة، وهو مقدار الديون التي تراكمت على العراق بسبب أعباء الحرب، وكانت هذه الديون قد بلغت قرابة ٦٠ مليار دولار. وكانت هناك مطالب ملحة لإعادة البناء والتعمير وإيجاد فرص عمل أمام مئات الألوف من الشباب العائد من ميادين القتال^(١٨). وكان ظن العراق أنه يستطيع استعادة توازنه بفضل النفط، ولكن سوق النفط كانت تعاني كساداً بسبب وفرة العرض الذي فاق الطلب وأدى إلى انخفاض أسعاره، الأمر الذي أثر على اقتصاديات العراق.

وكان التقدير العام للمراقبين قبل انتهاء حرب الخليج الأولى، أن طول الحرب وزيادة التكاليف سوف تؤدي إلى تحجيم دور العراق الإقليمي حتى لو خرج من الحرب منتصراً. وأثبتت الأحداث خطأ هذا التقدير لأنه أغفل اعتبارين: الاعتبار الأول: إن العراق حقق بالفعل تقدماً في مجال القدرة العسكرية لا يمكن إنكاره ولابد أن يحسب حسابه، كما أنه أصبح يخزن كميات هائلة من الأسلحة والذخائر والمعدات. ويتوقف الحرب ضد إيران أخذ الجيش العراقي يواجه نوعاً من البطالة وأصبح عبئاً بل وخطراً على النظام في الداخل بعد أن عجزت الحكومة عن إعادة تأهيل مئات الآلاف من أبنائه للحياة المدنية للبناء والتعمير. وبدأ العراق يسعى إلى دور إقليمي أكبر مدفوعاً بأوهام النصر في منطقة مألها الفراغ. وأخذت أبواق الدعاية الحزبية وأجهزة الإعلام تعطي بغداد دوراً أكثر بروزاً في أزمة الشرق الأوسط وهي تطلق التهديدات ضد إسرائيل بغير حساب. وعلقت بعض الأطراف الفلسطينية آمالاً واسعة على الجيش العراقي، وتصور البعض أن العراق داخل بلا شك في معركة مع إسرائيل^(١٩).

الاعتبار الثاني: إن العراق خرج من حربه ضد إيران وهو يعاني من أزمة اقتصادية طاحنة بسبب تفاقم مشكلة المديونية وخدمة الدين ومصاعب الاقتراض. وفي الوقت نفسه كانت مشاكل التعمير وإعادة البناء تحتاج إلى موارد مادية كبيرة. وفي البداية تصور العراق أنه قادر على

علاج أزمتها الاقتصادية واجتياز مشكلة التكيف من اقتصاديات الحرب إلى اقتصاديات السلام بفضل عوائد النفط. ولكن أسواق النفط كانت تشهد انخفاضاً في الأسعار بسبب زيادة إنتاج الدول المصدرة له بشكل أثر على اقتصاديات العراق وزاد من الضغوط التي يتعرض لها^(٢٠). ووقع الشك بين العراق والكويت، حيث اتهمت بغداد كلاً من الكويت والإمارات العربية بتجاوز الحصص المقررة لها لإنتاج النفط الأمر الذي أدى إلى تدهور أسعاره. وازدادت حدة التوتر وانتابت التصريحات العراقية موجة من العصبية والغضب، وانطلقت من بغداد كلمات ضاع فيها المعنى مثل القول «بأن قطع الأرزاق كقطع الأعناق»^(٢١) وتناسى النظام العراقي ما قدمته دولة الكويت له من دعم غير محدود خلال حربه ضد إيران، وواصل تصعيد الأزمة معها بهدف ابتزازها والخروج من أزمتها على حسابها، وبدأ التهديد بتصريفات خطيرة اختلط فيها الحساب.

كان الاعتقاد الغالب لدى المتفائلين في معظم الأوساط العربية والأجنبية أن الأزمة سيتم احتواؤها في المفاوضات المنتظرة في مدينة جدة بين الشيخ سعد العبدالله الصباح ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء في دولة الكويت والسيد عزة إبراهيم نائب رئيس مجلس قيادة الثورة في العراق، والتي مهدت لها وساطة مصرية - سعودية على أعلى مستوى. ولكن الاجتماعات التي انعقدت في جدة يومي الثلاثاء ٣١ من يوليو والأربعاء الأول من أغسطس ١٩٩٠ انفضت دون التوصل إلى حل لأن الوفد العراقي حرص على إفساد المباحثات بشتى السبل وطالب بإسقاط الديون العسكرية للكويت والتي تبلغ ١٣ مليار دولار. وفي الوقت نفسه كانت الحشود العسكرية العراقية على الحدود مع الكويت قد اكتملت خطوطها وتجهيزاتها واتخذت تشكيلات هجومية. وكان تقدير بعض المراقبين أنه في حالة إقدام العراق على مغامرة عسكرية، فإن هذه العملية سوف تكون محدودة والأرجح أن تقتصر على تحقيق المطامع العراقية بالاستيلاء على جزيرتي «بوبيان» و«وربة» فضلاً عن منطقة حقول الرميلة المتاخمة للحدود^(٢٢) ومن المرجح أن خطط العراق - كما تشير إلى ذلك بعض المصادر - كانت مرسومة على هذا الأساس حتى الأسبوع الأخير من شهر يوليو. ويبدو أن النظام العراقي اتخذ قراراً بتوسيع العملية قبل أيام قليلة من الغزو على أساس أن تندفع القوات العراقية إلى احتلال دولة الكويت بأكملها طبقاً للخطة وضعت على عجل واختل فيها الحساب. أما نص الأمر الرسمي الخاص بالهجوم على دولة الكويت والذي أصدره صدام حسين إلى رئيس أركان الجيش العراقي الفريق عبدالكريم الخزرجي، فإنه غير معروف. وربما لن يتسنى لأحد أن يعرف مضمونه في المستقبل لأن الفريق الخزرجي وعدداً من كبار ضباط أركانه قد تم إعدامهم بناء على أوامر مباشرة من صدام حسين بعد الغزو بشهرين^(٢٣).

على أية حال، قام ١٠٠ ألف جندي من الجيش العراقي - بعد منتصف ليلة الثاني من

أغسطس (آب) سنة ١٩٩٠ - باجتياح الأراضي الكويتية في هجوم مباغت . ومع إشراقة صباح الخميس الثاني من أغسطس كانت القوات العراقية قد احتلت معظم المباني الهامة في مدينة الكويت بعد مقاومة غير متكافئة . واستيقظ سكان الكويت صباح ذلك اليوم ليكتشفوا حقيقة كانت أبعد من كل خيال : الشقيق والجار والصديق الحميم هو العدو الغاشم . كانت الجريمة والمحنة أليمة والامتحان قاسياً . فبالنسبة لأهل الكويت كان العدوان يعني ضياع الوطن وإنكار الوجود وتشتت الأهل والولد .

أما العالم العربي الذي كان في عزلة عن دنياه المتغيرة بسرعة ويعاني من حالة خصام مع قيم عصره ، فقد استيقظ صباح الخميس الثاني من أغسطس سنة ١٩٩٠م ليشهد أخطر الكوارث التي صادفته في النصف الثاني من القرن العشرين . ولقد عبر الرئيس مبارك عن ذلك بوضوح في خطابه الافتتاحي في مؤتمر القمة الطارئ الذي انعقد في قصر المؤتمرات بمدينة القاهرة صباح الجمعة ١٠ أغسطس حين قال : «إن خطباً جلاً قد وقع على أرضنا في الأيام الماضية ، وقد حدث بشكل مفاجئ وبصورة لم تشهدها أمنا العربية في تاريخها القديم أو الحديث ، ويخالف توقعات الجماهير العربية في المشرق والمغرب ، فكان طبيعياً أن تكون له انعكاسه وأصداه المدوية في كل بقاع العالم ، وأن تكون له مخاطره الجسيمة بالنسبة لنا جميعاً» . (٢٤) لقد كان على العالم العربي أن يتعامل مع هذه الكارثة بإمكانيات وقدرات وعواطف موزعة وعميقة ، فوقف عاجزاً يرى الطريق أمامه مسدوداً ، فازداد إحباطه واختلطت أوقاه وتأكدت فيه القوضى .

حقيقة أن التضامن العربي قبل الثاني من أغسطس سنة ١٩٩٠م لم يكن في وضعه الأمثل ، بيد أن الدول العربية كانت قادرة في لحظات الخطر وأيام المحن على التجمع واللقاء . . . إلى أن جاءت كارثة عدوان العراق على دولة الكويت فعصفت بروح الإخوة والتضامن ، وأصبح العرب «أعراباً» شعارهم الفرقة والأحقاد يصعب جمعهم مرة أخرى على هدف واحد . وفي مواجهة الكارثة المباغتة وقفت الأمة العربية وقد تبعثرت صفوفها وتفرقت إرادتها ما بين معارض ومؤيد ومسايير ومحايد فعمت الخلافات وتعمقت القطيعة وفقدان الثقة بين الدولة وجاراتها . وانطلقت أبواق الدعاية الجبارة من بغداد لتغذي الأوهام وهي تخاطب التيارات السياسية المتباينة في الوطن العربي والعالم الإسلامي كل بلغته وبها يجب ، فاهتمت بالتيار القومي العربي ورموزه والتيار الإسلامي ومقدساته ولم تنس مفاهيم العدالة الاجتماعية وهي تخاطب الفقراء . وبدت الأمة العربية حائرة وهي تحاول استيعاب مشاعر وحقائق متناقضة ، فالعراق الذي اعتدى وقتل وشرذ أبناء الكويت هو الذي يبشر بتحرير فلسطين من المعتدين ، ولكن كيف يكون الطريق إلى فلسطين والقدس عبر ديار الكويت؟! إن هذا يتناقض مع حقائق الجغرافيا . والنظام البعثي العراقي الذي يجسد الاستبداد والظلم والقهر لشعبه هو الذي يبشر أبناء الأمة العربية

بالديمقراطية والسلام والعدل الاجتماعي وحق الفقراء في أموال الأغنياء . واستسلم البعض لهذه الأوهام . والعجيب أن هؤلاء لم يناقشوا كيف يمكن لنظام لم ينجح في توزيع الثروة العراقية بشكل عادل على الشعب العراقي أن يوفق في توزيع الثروة العربية على كل العرب؟^(٢٥).

وخرجت المظاهرات في شوارع بعض العواصم والمدن العربية وهي تهتف لنظام قام بالاعتداء على دولة شقيقة وجارة فانتهك حرمانها ونهب ثرواتها في تحد لسافر لكل الأعراف والمواثيق الدولية . وأخذت وكالات الأنباء العالمية تسجل ما يجري في الشارع العربي وتضيف إليه ، كما أخذت وسائل الإعلام المسموع والمرئي تتناقله لتزداد أطماع المعتدين وأوهام الحاقدين وآلام المجني عليهم . وكان من أخطر تداعيات الكارثة ما أصاب نفسية المواطن العربي العادي من المحيط إلى الخليج . فعُدوى الخلاف لم تعد محصورة بين الأنظمة والحكام ، بل انتقلت إلى الجماهير ذاتها ، وبرز تيار يكاد يشك في هويته وانتمائه لأمتة العربية ، كما ظهر مصطلح «الاستعمار العربي» عنواناً لأحد الأعمال الأدبية المعاصرة التي جسدت محنة الأمة في ساعة الذروة.^(٢٦)

وهكذا قدم العدوان العراقي على الكويت أسوأ مثال لأسوأ حالات استخدام القوة وأكثرها تدنياً إلى حد بلغ مستوى «الخيانة القومية» . لقد أخلت الصدمة بكل موازين القوى في المنطقة وعصفت بالإيقاع العقلافي الذي كان قد بدأ يتسيد مسيرة العالم العربي ، ولوثة الوجدان العربي بما أشارته من أشجان ومرارة وما دمرته من عناصر الثقة المتبادلة بين العرب بعضهم البعض فتداعت التجمعات العربية دون الإقليمية بينها ترنحت جامعة الدول العربية^(٢٧).

الشرعية الدولية وقوة القانون

فجرت جريمة الغزو العراقي للكويت في الثاني من أغسطس سنة ١٩٩٠م أزمة الخليج الثانية ، وفيها اختل الميزان على الصعيد الإقليمي كما انطوت على تهديد للمصالح النفطية للغرب . وفي مواجهة الأزمة ثبت عجز وفشل النظام العربي ممثلاً في جامعة الدول العربية كمؤسسة لإدارة العلاقات العربية وآلية للتفاهم والتعاون الإقليمي ومنع الصدامات العنيفة . ولم تردع معاهدة الدفاع المشترك بين دول الجامعة العربية - التي تجسد الشرعية العربية - النظام العراقي وتقمعه من اجتياح واحتلال وضم دولة الكويت العربية المستقلة . ويرى البعض أن الجامعة العربية كانت قد انتهت فعاليتها منذ توقيع اتفاقية كامب ديفيد سنة ١٩٧٨م ، كما تفسر هذه النهاية غير المعترف بها نظرياً نشأة مجالس التعاون الإقليمي بين أجزاء العالم العربي كبديل عنها لضبط التوازنات ومعالجة الخلافات وتطبيق السياسات الإقليمية^(٢٨) . ويمكن القول إنه بوقوع الكارثة المفزعة يوم الثاني من أغسطس ١٩٩٠م ، انهار التفاهم والسلام العربي ولم يعد في مقدور الشرعية العربية أن تصحح هذا الخلل الخطير . وكان محزناً أن العمل العربي الذي استطاع في الأربعينات أن يقيم بناء الجامعة العربية ويكتب ميثاقها ، يجمى على مشارف

عالم الفكر

التسعينات ليقر ويعترف أن فكرة الجامعة العربية تفوق طاقته بكثير، وأن عجزه إزاءها ليس حكماً على الماضي بمقدار ما هو حكم على الحاضر^(٢٩).

ولما كانت منطقة الخليج تتميز بأهمية جغرافية، واقتصادية، وسياسية، واستراتيجية، فإن انفجار أزمة من هذا القبيل كفيل باستقطاب اهتمام دولي كبير. والمعروف أن نفط الخليج يعد أهم الكنوز الاستراتيجية في العالم كما عرفه «القرن العشرون»، وكان غزو الكويت يعني الاقتراب من نفط الخليج بالقوة وتهديد المصالح الدولية فيه. ويكفي أن نعلم أن احتلال الكويت وتهديد المملكة العربية السعودية وبقية دول الخليج كان يعطي للنظام العراقي فرصة السيطرة الكاملة على نصف إنتاج العالم من النفط اليوم وثلاثي احتياطياته المحققة في المستقبل. وكان هذا الوضع يمثل تهديداً حقيقياً للمصالح الحيوية للدول الصناعية الكبرى المستهلكة للنفط لما سيترب عليه من تداعيات تؤثر على إنتاج النفط وأسعاره وتسبب الفوضى في أسواقه. (٣٠) وكانت هذه التداعيات المتوقعة تعيد إلى الذاكرة أيام أزمات النفط في حرب أكتوبر ١٩٧٣ والصوف الطويلة المنتظرة للوقود، وخلال حرب الخليج الأولى بين العراق وإيران. وفي كل تلك الأزمات ارتفعت أسعار النفط وزادت نسب التضخم وترتب على ذلك عدم الاستقرار الاقتصادي في الدول الصناعية الكبرى وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية. ولما كانت الولايات المتحدة الأمريكية هي القوة الأساسية في العالم والمديرة لشؤون النفط فيه، والقوة المستهلكة الأكبر قدر منه، فإنها حرصت دائماً على ألا يصبح الاقتصاد الأمريكي رهينة أوضاع غير مستقرة في منطقة الخليج. ولهذا صاغت الإدارة الأمريكية في عهد الرئيس «كارتر» نظرية الأمن الأمريكية في الخليج. وتتكون هذه النظرية من شقين: الأول سياسي ويعرف «بمبدأ كارتر» وينص على ما يلي:

«إن أية محاولة من جانب أية قوة للحصول على مركز مسيطر في منطقة الخليج سوف تعد في نظر الولايات المتحدة الأمريكية كهجوم على المصالح الحيوية بالنسبة لها، وسوف يتم رده بكل الوسائل بما فيها القوة العسكرية»^(٣١).

أما الشق الثاني فعسكري ويتمثل فيما سمي بـ «قوة الانتشار السريع»، وهي قوة تدخل سريع أمريكية تتمركز في الولايات نفسها وتكون على أهبة الاستعداد للتحرك جواً وبراً وبحراً إلى المنطقة عند حدوث أي طارئ. وهكذا كان قيام العراق بغزو الكويت يمثل تحدياً خطيراً لنظرية الأمن الأمريكية في منطقة الخليج.

ورغم حقيقة المصالح الدولية وملاصقاتها في منطقة الخليج، فإننا يجب أن نسلم بأن قطاعات لا يستهان بها من الرأي العام العالمي كانت تصدر في رد فعلها عن مبدأ، لأن العدوان الغاشم على دولة الكويت المستقلة واحتلالها أعاد للذاكرة صوراً فيحيه لاعتداءات ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية في أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية. وساهمت وسائل الإعلام

الحديثة في نقل صور حية للقمع والإرهاب والنهب المنظم التي مارسها النظام العراقي وروع بها أهل الكويت والمقيمين فيها من أبناء عشرات الدول على امتداد قارات الدنيا . ولقد كان للصور العديدة التي نقلتها وسائل الإعلام المرئي للرهائن الغربيين المحتجزين في بغداد ، وللوجود العسكري العراقي على أرض الكويت ، وللدمار الذي أصاب بعض المنشآت ، وللنازحين من الكويت هرباً والمحتجزين على الحدود بين العراق والأردن قهراً وسط هيب الصحراء القاحلة في شهر أغسطس ، أكبر الأثر في إثارة حفيظة وسخط الرأي العام العالمي . لقد استنهض العدوان هم وحمة معظم دول العالم فتحركت على مختلف المستويات لإدانة الغزو ومعارضة المعتدي . وعبر الرأي العام العالمي عن استيائه من قيام دولة إقليمية كبيرة لها طموحات إمبراطورية ومغامرات فاشلة بالإقدام على ابتلاع دول مستقلة مسالة صغيرة . واتجهت الأنظار إلى الولايات المتحدة الأمريكية بصفتها القوة العظمى الوحيدة في ظل النظام العالمي الجديد بعد زوال الدور التقليدي للاتحاد السوفيتي كقطب مناوئ في النظام العالمي القديم الثنائي القطبية . والحقيقة أن مصطلح «النظام العالمي الجديد» برز لأول مرة خلال أزمة الخليج الثانية عندما نظر المراقبون إلى العدوان العراقي على الكويت على أساس أنه تحد لنظام دولي جديد أحادي القوة العظمى له قوانينه المختلفة وقواعده ، وكيف أنه مطالب بقيادة المجتمع الدولي في إطار مبادئ التعامل الدولي التي تم صياغتها في ميثاق هيئة الأمم المتحدة .

وتجدر الإشارة إلى أن الغزو العراقي الغاشم لدولة الكويت يمثل حالة انتهاك خطير للقانون الدولي الذي يؤكد حق الشعوب في حريتها ومصيرها وحق كل دولة ذات سيادة في أراضيها ودخل حدودها الآمنة . وللمرة الأولى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ومنذ قيام دولة إسرائيل باغتصاب فلسطين ، تقوم دولة إقليمية بالاستيلاء الكامل على دولة مستقلة أخرى ذات سيادة وعضو بالأمم المتحدة ، رغم ما بين الدولتين من اعتراف متبادل وتمثيل دبلوماسي ومعااهدات واتفاقيات . ولا تكفي بذلك بل تعلن العراق في صراحة بلغت حد الوقاحة ضم دولة الكويت إلى كيائها باعتبارها المحافظة رقم ١٩ ، وتقوم بطمس اسمها وهويتها ورموز شرعيتها الوطنية وتغتال كل وجود لها على خريطة العالم السياسية . ويعد العدوان العراقي على هذا النحو أكبر تحد سافر للمجتمع الدولي فلا يمكن إغفاله أو تجاهله حتى لا يصبح نموذجاً تحذيره قوى طامعة أخرى أو يعد سابقة خطيرة يماس عليها ، ولا يجوز - في الوقت نفسه - مقارنته ببؤر الصراع المعاصرة الأخرى سواء في البلقان أو إفريقيا أو قبرص أو أمريكا اللاتينية لاختلاف العلة فيها . وإذا كانت طبيعة العدوان وأبعاده على هذا النحو تعطيه خصوصية وتفرد ، فإن وجود عنصر النفط في قلب المنطقة قد أعطى للصراع فيها بعداً جديداً يليق بأهمية النفط الاستراتيجية مضافاً إليها قيمة فوائضه . لقد كان العدوان العراقي يمثل أسوأ صور قانون القوة وأصبح على المجتمع الدولي أن يتصدى له بقوة القانون والشرعية الدولية حتى لا يتحول العالم إلى غابة^(٣٢) .

كانت الحجج التي أعلنها العراق في تبرير اعتدائه على دولة الكويت سلسلة من الذرائع المختلفة غير المترابطة والتي افترقت إلى المصادقية. ففي اليوم الأول كانت الذريعة هي التصدي لمؤامرة أمريكية ترتب ضده على أرض الكويت.

وفي مساء اليوم نفسه كانت الذريعة هي مساعدة عناصر ثورية قادت انقلاباً على نظام الحكم في الكويت وطلبت معونة العراق وأعلنت قيام «الحكومة الكويتية المؤقتة». وفي اليوم السابع كانت الذريعة هي الحق التاريخي حيث أعلن العراق في مساء يوم الأربعاء ٨ أغسطس ١٩٩٠ الوحدة الاندماجية بين العراق والكويت وزعم النظام العراقي أن الكويت جزء من العراق، وادعى عودة الجزء «الكويت» إلى الكل «العراق». وفي يوم الأحد ١٢ أغسطس ١٩٩٠ جاءت ذريعة الربط بين كل القضايا المعلقة في المنطقة، وربط الانسحاب من الكويت مع كل مشاكل الأراضي المحتلة في فلسطين، ولبنان وسوريا ومع المشاكل المعلقة مع إيران^(٣٣). ويمكن القول إن الذرائع التي قدمها النظام العراقي في عبارات طنانة عبر وسائل إعلامه الموثقة كانت مسرحية بغير مسرح واستهدفت خداع الجماهير العربية وتكريس العدوان. والحقيقة أن العراق خالف كل قواعد استخدام القوة استخداماً سليماً، فهو لم يستخدمها لاستعادة حق مغتصب أو لفرض الأمن لصالح المجتمع، وإنما أساء استخدامها في تحقيق المطامع الضارة بالمجتمع. فلم تكن له قضية أو هدف مشروع يستحق التضحيات الكبرى. أما ذريعة الحق التاريخي في الكويت فهي ذريعة بغير سند تاريخي أو قانوني وتعد صورة من صور تأويل أحداث الماضي وتوظيفها بغير حق لتحقيق أغراض سياسية، كما تعد من مظاهر الاستخفاف بالعقل العربي. ولو أخذنا بالمزاعم العراقية في دولة الكويت لأصبح لزاماً على دول العالم أن تعيد ترتيب حدودها بما يسمح باختفاء كيانات سياسية وظهور أخرى في حدود إقليمية مختلفة، ولتغيرت الحدود السياسية لدول الوطن العربي وجميع دول القارة الإفريقية. إن ادعاء النظام العراقي بالحق التاريخي في الكويت لا يستند على أساس تاريخي بالإضافة إلى أن مسألة الحق التاريخي لا وجود لها في القانون الدولي لأن حدود الدول قد تم تحديدها في المنطقة منذ الحرب العالمية الأولى وبعدها تم الاعتراف بها ومنها حدود العراق وليس من حق أحد أن يدعي حق الفتح أو الضم بالقوة أو تبعية دولة أو جزء منها له. وبعد تثبيت الحدود واعتراف المنظمات الدولية بها انتهى الأمر وأصبحت واقعة^(٣٤). وما لا شك فيه أن ادعاء العراق لحقوق تاريخية لم يكن دافعاً حقيقياً لغزو الكويت ولكنه كان تبريراً لعملية العدوان. وإذا راجعنا تاريخ النظام العراقي سنجد أن العراق ادعى في بداية غزوه للأراضي الإيرانية الحق التاريخي له في إقليم خوزستان الخاضع للسيادة الإيرانية^(٣٥).

على أية حال، عندما كانت الصراعات بين دول العالم الثالث في الماضي تلعب على إيقاع ثنائية قطبي النظام الدولي السابق، الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي، فإن دور الأمم المتحدة في

حسبها كان في كثير من الأحيان عقيباً بسبب حرص كل من القطبين على دعم حليفه والحيلولة دون قيام مجلس الأمن بإصدار قرارات فعالة أو وضعها موضع التنفيذ. وكسم شهدت قاعة مجلس الأمن من مناقشات طويلة لمنازعات تاهت فيها الحقيقة وضاعت معها الحقوق. ولكن المستجدات التي طرأت على النظام الدولي بخروج الاتحاد السوفيتي من المنافسة على القمة، أفرزت تداعيات مهمة، فقد تراجع مفهوم الأمن الجماعي للمعسكر الغربي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية، كما أخذت أوروبا تطرح إطاراً للأمن بديلاً عن حلف شمال الأطلسي، وهو مؤتمر الأمن والتعاون الأوروبي الذي يضم خمساً وثلاثين دولة أوروبية بالإضافة إلى الولايات المتحدة الأمريكية وكندا والقيادة فيه لأوروبا. وإذا كان العالم الغربي قد بدأ يتوجه نحو موقف اختلاف فكري وسياسي بين الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا حول مفهوم الأمن ومعايير القوة، فإن انفجار أزمة الخليج الثانية في أغسطس سنة ١٩٩٠ - وكانت أول أزمة دولية تواجه العالم بعد انهيار النظام الدولي القديم - قد أوجد مصدر تهديد واحد، ومشارك لمصالح الولايات المتحدة وأوروبا وساهم في دعم التحالف الغربي الذي أكد بدوره على مفهوم ومبادئ القانون الدولي. ولا شك أن تأكيد الغرب على مفهوم القانون الدولي يهدد جذوره ومبرراته في الحاجة المتنامية لدى كل الشعوب والأمم إلى إقامة نظام عالمي جديد يضمن الأمن والاستقرار للجميع^(٣٧).

كان رد فعل دول العالم على قيام العراق باحتلال دولة الكويت مزيجاً من مشاعر الصدمة والاستنكار والقلق الذي عبر عن نفسه في طوفان من بيانات الاستنكار والإدانة التي توالى صدورها من العواصم المختلفة. أما الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا فلم يقتصر رد فعلهما على ذلك وإنما امتد إلى اتخاذ الإجراءات ورفع درجات الاستعداد لخيار الحرب منذ الساعات الأولى لانفجار الأزمة. ففي بريطانيا أخذت السيدة مارجريت تاتشر تدق طبول الحرب في كل مكان. أما في الولايات المتحدة الأمريكية فقد حرص الرئيس الأمريكي جورج بوش على أن تمسك حكومته بزمام الأزمة من البداية وتقوم بتعبئة الرأي العام الأمريكي والعالمي في صفها. وهكذا تولت الولايات المتحدة إدارة الأزمة وتوزيع الأدوار فيها، لأنها أصبحت منفردة بالقوة على قمة العالم. ويلاحظ أنها كانت طوال الوقت تؤيد تحركاتها باستخدام مصطلح «النظام العالمي الجديد» الذي يجب أن يفرض أحكامه على الجميع وادعت مسؤوليتها عن حماية هذا النظام العالمي الجديد. وبدأ وكان دول العالم تسلم لها بهذه المستولية، وكانت هذه الحالة فريدة لم تظهر من قبل في أية أزمة دولية سابقة. وكان موقف الاتحاد السوفيتي من الأزمة متفقاً مع جوهر الموقف الأمريكي. فقد صرح الرئيس ميخائيل جورباتشوف «بأن غزو الكويت مخالف لكل الأخواف والمواثيق ويعد عملاً من أعمال العدوان. كما أوضح أن الانسحاب العراقي غير المشروط من الكويت مطلب لا بديل له كمقدمة لحل شامل للأزمة». وكانت موسكو قد سلمت قبل ذلك بالمصالح الحيوية للولايات المتحدة في منطقة الخليج واستعدادها للحرب من أجل تأمين النفط هناك^(٣٧).

عالم الفكر

ومن الجدير بالذكر أن الولايات المتحدة الأمريكية وهي تتولى إدارة الأزمة حرصت على امرين: الأول: العمل على بناء تحالف دولي وبمحاولة تضمين حجم قواته بحيث لا يقتصر تمثيلها على دول الغرب فحسب بل تمثل دولاً عربية وإسلامية أيضاً، على أن تتولى الولايات المتحدة قيادته وتساهم فيه بالجهود الرئيسية لاحتواء أطماع النظام العراقي التوسعية وتحرير الكويت.

أما الأمر الثاني، فهو توفير غطاء قانوني لعمل هذا التحالف الدولي عن طريق إصدار مجلس الأمن لمجموعة من القرارات بشكل تدريجي ينتهي بتفويض هذا التحالف الحق في استخدام القوة لإقرار الشرعية الدولية.

والمعروف أن عدد دول التحالف بلغ ثمان وعشرين دولة ثم زاد العدد إلى خمس وثلاثين دولة. ولقد تباينت أعداد الجنود والمعدات والتجهيزات المشاركة بها من فرق عسكرية كاملة العتاد والعدة إلى كتائب رمزية، كما شاركت بعض الدول بأسراب طائرات مقاتلة أو قطع بحرية «لإحكام الحصار الاقتصادي البحري» وكانت القوات لطهير مياه الخليج وتأمين الممرات المائية فيه. وكان من بين الدول المتحالفة إحدى عشرة دولة عربية، وهي التي صوتت ضد الغزو العراقي وأدانتها في اجتماع القمة العربية الطارئة التي انعقدت بالقاهرة يوم الجمعة العاشر من أغسطس سنة ١٩٩٠م. كما شاركت في التحالف دول إسلامية غير عربية مثل: تركيا وباكستان وبنجلاديش وأفغانستان والسنغال والنيجر وجيبوتي. وقامت ألمانيا واليابان وكوريا الجنوبية بتقديم دعم مالي لقوات التحالف. أما الولايات المتحدة فقدادت التحالف ومعها بريطانيا وبقية دول أوروبا الغربية. وبهذا الحشد الكبير عبر المجتمع الدولي عن رفضه للعدوان وإصراره على رده، وكان الرئيس الأمريكي «بوش» صادقاً إلى حد كبير حينما وصف الأزمة بأنها مواجهة بين العراق وكل دول العالم التي تقف ضد العدوان^(٣٨).

ومنذ بداية العدوان العراقي على الكويت ومجلس الأمن يصدر القرار تلو القرار حول هذا العدوان وجميعها بلا استثناء تقع تحت الفصل السابع من ميثاق الأمم المتحدة الخاص بتوقيع العقوبات واستخدام القوة العسكرية ضد العدوان. وكان مجلس الأمن قد عقد جلسة طارئة في اليوم الأول للغزو العراقي وأصدر القرار رقم (٦٦٠) الذي يدين العدوان ويطلب بالانسحاب الفوري للقوات العراقية من الأراضي الكويتية دون قيد أو شرط مع عودة الشرعية لدولة الكويت^(٣٩). ورد العراق برفض القرار بزعم أن العمل العسكري العراقي أمر داخلي. وفي السادس من أغسطس أصدر مجلس الأمن قراره الثاني في الأزمة وهو القرار رقم (٦٦١) والذي نص على فرض عقوبات اقتصادية شاملة على العراق^(٤٠). وقد صدر هذا القرار بموافقة ثلاث عشرة دولة وامتناع كوبا واليمن عن التصويت، وكانت المادة الثالثة من هذا القرار تستهدف وقف صادرات النفط من العراق والكويت المحتلة لحرمان العراق من عوائده وخنقه

لإرغامه على الانسحاب من الكويت. وفي التاسع من أغسطس أصدر مجلس الأمن قراره الثالث في الأزمة وهو القرار رقم (٦٦٢) باعتبار قرار العراق ضم الكويت باطلاً ولاغياً، وفيه يطلب المجلس من جميع الدول والمنظمات الدولية والوكالات المتخصصة عدم الاعتراف بذلك الضم^(٤١). كما أكد المجلس تصميمه على إنهاء الاحتلال العراقي واستعادة سيادة الكويت واستقلالها وسلامتها الإقليمية. وفي يوم ١٩ أغسطس أصدر مجلس الأمن قراره الرابع في الأزمة وهو القرار رقم (٦٦٤) وفيه يطالب العراق بالسباح للرعيايا الأجانب في الكويت والعراق بمغادرتهم فوراً. وحذر من قيام السلطات العراقية بأي إجراء يمثل تهديداً لسلامة وأمن هؤلاء الرعايا الذين احتجزهم العراق كرهائن، كما أكد مرة أخرى على قراره ببطلان ضم العراق للكويت^(٤٢). وفي يوم ٢٥ من أغسطس، أصدر مجلس الأمن قراره الخامس وهو القرار رقم (٦٦٥) الخاص بفرض الحصار البحري. وينص القرار على السباح باستخدام قوة بحرية محدودة في الخليج لضمان الالتزام بالعقوبات الاقتصادية المفروضة على العراق. ويتضمن ذلك تفتيش السفن للتأكد من حمولاتها والتحقق من وجهاتها^(٤٣). وفي يوم ١٣ من سبتمبر أصدر مجلس الأمن قراره السادس، وهو القرار رقم (٦٦٦) بخصوص الظروف التي قد تنشأ ويتعين في ظلها تزويد المدنيين في الكويت أو العراق بالمواد الغذائية من أجل تخفيف المعاناة البشرية، وينص القرار على قيام اللجنة التابعة للمجلس (والتي تشكلت وفقاً لقراره السابق رقم ٦٦١) الخاص بالعقوبات الاقتصادية) بمتابعة الأوضاع الداخلية في الكويت والعراق ومدى توفر الأغذية فيها وما إذا كانت هناك ظروف إنسانية قد نشأت بحيث تستوجب التدخل لتخفيف معاناة المدنيين، على أن يتم توفير المواد الغذائية وتوزيعها من خلال الأمم المتحدة بالتعاون مع اللجنة الدولية للصليب الأحمر^(٤٤). وفي يوم ١٦ من سبتمبر أصدر مجلس الأمن قراره السابع، وهو القرار رقم (٦٦٧) رداً على قرار العراق بإغلاق البعثات الدبلوماسية والقنصلية في الكويت وسحب حصانة وامتيازات أفرادها واعتدائه عليهم. وينص القرار على إدانة الأعمال العدوانية التي ارتكبتها السلطات العراقية ضد المكار الدبلوماسية وموظفيها في الكويت بما فيها اختطاف الرعايا الأجانب المتواجدين في تلك الأماكن. كما يطالب القرار بالإفراج الفوري عن هؤلاء الرعايا وعن جميع الرعايا المذكورين في القرار السابق رقم (٦٦٤). وهدد القرار باتخاذ إجراءات عقابية أخرى رداً على انتهاك العراق لميثاق وقرارات الأمم المتحدة والقانون الدولي^(٤٥). وفي يوم ٢٤ من سبتمبر، أصدر مجلس الأمن قراره الثامن، رقم (٦٦٩) بخصوص الدول التي تضررت اقتصادياً من الحظر الاقتصادي المفروض على العراق والكويت. وينص القرار على قيام اللجنة التي شكلها المجلس بدراسة طلبات المساعدة التي تقدمت بها الدول المتضررة من الحظر التجاري، وذلك في إطار أحكام المادة (٥٠) من ميثاق الأمم المتحدة، على أن تتقدم اللجنة بتوصياتها إلى رئيس مجلس الأمن لاتخاذ الإجراء الملائم بشأنها^(٤٦). وفي يوم ٢٥ من سبتمبر أصدر مجلس الأمن قراره التاسع، رقم (٦٧٠) بالموافقة على فرض حصار جوي شامل على العراق في

عالم الفكر

تصعيد جديد للعقوبات الدولية . وقد أصدر المجلس قراره بأغلبية أربعة عشر صوتاً مقابل اعتراض صوت واحد هو كوبا وذلك في جلسته التي عقدها على مستوى وزراء خارجية الدول الأعضاء في المجلس . وينص القرار على حظر مختلف الرحلات الجوية من وإلى العراق والكويت المحتلة . ويطالب القرار مختلف الدول الأعضاء في الأمم المتحدة بحظر مختلف رحلاتها الجوية لأي غرض إلى هاتين الدولتين ، كما يطالبها بإغلاق فضائها الجوي أمام الطيران العراقي من أي نوع ولأي سبب^(٤٧) . وفي يوم ٢٩ من أكتوبر أصدر مجلس الأمن قراره العاشر، رقم (٦٧٤) ، بأغلبية ثلاثة عشر صوتاً وامتناع كوبا واليمن عن التصويت . وينص القرار على مطالبة السلطات العراقية بأن تكف عن إساءة معاملة الكويتيين ، وإطلاق سراح جميع الرهائن والسباح بمغادرة الكويت والعراق لمن يرغب في ذلك من رعايا الدول الأخرى بما فيهم أعضاء البعثات الدبلوماسية . وحل القرار العراق المسئولة الكاملة عن الخسائر الاقتصادية والمالية وانتهاكات حقوق الإنسان . ودعا القرار دول العالم إلى جمع وتقديم المعلومات المؤيدة عن أية خسائر أو أضرار أو إصابات لحقت بأفراد أو شركات تابعة لدول أخرى ، ونشأت عن غزو العراق واحتلاله غير المشروع للكويت بغرض وضع ما يتقرر من ترتيبات متعلقة بجبر الضرر أو التعويض المالي وفقاً للقانون الدولي^(٤٨) . وفي ٢٨ من نوفمبر أصدر مجلس الأمن قراره الحادي عشر رقم (٦٧٧) رداً على محاولات العراق توطين مواطنين عراقيين محل الكويتيين . وينص القرار على إدانة محاولات العراق لتغيير التكوين الديمغرافي لسكان الكويت وإعدام السجلات المدنية الأصلية . كما يكلف القرار الأمين العام للأمم المتحدة الاحتفاظ بنسخة مهرة من سجل سكان الكويت بعد المصادقة على صحتها من قبل الحكومة الشرعية للكويت وتشمل تسجيل السكان حتى أول أغسطس سنة ١٩٩٠م^(٤٩) . وأخيراً وفي يوم ٢٩ من نوفمبر سنة ١٩٩٠م ، أصدر مجلس الأمن قراره الثاني عشر رقم (٦٧٨) ، الذي يبيح استخدام كل الوسائل الضرورية لضمان الالتزام بالقرارات السابقة . وجاء صدوره بأغلبية اثني عشر صوتاً مقابل اعتراض عضوين هما كوبا واليمن وامتناع الصين عن التصويت ، وينص القرار على منح العراق مهلة ١٥ يناير سنة ١٩٩١م لیسحب قواته من الكويت ، فإذا لم يمثل لذلك ويلتزم بالقرارات السابقة قبل الموعد المحدد فإن القرار يخول التحالف الدولي ، المتعاون مع حكومة الكويت الشرعية ، الحق في استخدام كل الوسائل الضرورية «بما في ذلك استخدام القوة العسكرية» لتنفيذ القرار (٦٦٠) وبقية القرارات المتصلة به وذلك لحفظ السلام والأمن في المنطقة . كما يطلب القرار من جميع الدول أن تقدم الدعم المناسب للأعمال التي يمكن القيام بها لتنفيذ ذلك^(٥٠) .

كان القرار الأخير من أخطر القرارات في تاريخ الأمم المتحدة وأثار جدلاً في المحافل القانونية . وكان رأي بعض المتخصصين في القانون الدولي أن مواد الفصل السابع من ميثاق الأمم المتحدة تخول مجلس الأمن الحق في استعمال القوة المسلحة تحت قيادة الأمم المتحدة

وأعلامها الزرقاء، بيد أن المجلس لا يملك حقاً يبيع له تفويض بعض أعضاء الأمم المتحدة في استخدام القوة المسلحة على مسئوليتهم لأن ذلك يتضمن تخلياً من المجلس عن مسئوليته التي يلقيها عليه الميثاق. فتحقيق السلم والأمن الدوليين اختصاص أصيل لمجلس الأمن. ولقد اعترف السكرتير العام للأمم المتحدة «بيريز دي كويلار» Perez de Cuellar بأن الظروف التي كانت قائمة وطبيعة الحشد العسكري وبحساب التكاليف التي كانت مطلوبة فإن مثل هذا الوضع لم يكن ممكناً تجنبه، بمعنى أن الضرورات هي التي فرضت هذا الوضع وهذا صحيح^(٥١). وعلى الرغم من كل الجدل القانوني حول هذه المسألة، فإن القرار في حد ذاته أعطى قوات التحالف مظلة من الشرعية الدولية لردع العدوان العراقي وتحرير الكويت في عملية عسكرية واسعة النطاق وباهظة التكاليف وتجاوزت الإمكانات التقليدية للمنظمة الدولية.

وهكذا كانت قرارات مجلس الأمن متتابعة تشكل موسوعة قرارات غير مسبوقة في تاريخ المنظمة الدولية وكلها تدين العراق أو تحاصره على ما ارتكبه من جريمة دولية وتحد لإرادة المجتمع الدولي. لقد كان هناك تناسق وتناغم بين الدول الخمس الكبرى صاحبة العضوية الدائمة في مجلس الأمن في موقفها من العدوان الغاشم وتصميمها على رده^(٥٢). وكانت هذه الظاهرة جديدة على المنظمة الدولية وتشير إلى تفاعل الحقوق الوطنية المشروعة مع المصالح الدولية في إطار النظام العالمي الجديد.

العاصفة وتحرير الكويت

رفض العراق قرارات مجلس الأمن الدولي الواحد بعد الآخر، كما رفض الاستجابة لكل جهود الوساطة الدولية ومضى في عناده وتحديه السافر للمجتمع الدولي دون أن يراجع نفسه في منتصف الطريق حتى تجاوز نقطة اللاعودة ولم يعد هناك سوى خيار الحرب. وأخذت وكالات الأنباء العالمية تنتاسف في بيان حجم الحشود العراقية على الجبهة وتبالغ في تقدير وسائل القوة والأسلحة غير التقليدية التي يملكها الجيش العراقي لإقناع الرأي العام العالمي بالخطر الذي يتهدد السلم والأمن الدوليين من ناحية، ولتبرير كثافة الحشد العسكري لقوات التحالف الدولي وتكاليفه الباهظة من ناحية أخرى^(٥٣). ولم يدرك النظام العراقي المغامر أن العدوان الذي مارسه وما أعقبه من تداعيات قد خلقت أوضاعاً معقدة وخطيرة لم يكن من السهل تصحيحها بالمساومات أو المفاوضات أو بعود الانسحاب والعودة إلى ما كانت عليه الأحوال قبل الثاني من أغسطس سنة ١٩٩٠ م. فبالإضافة إلى ما أصاب دولة الكويت من اغتيال لوجودها ونهب وقتل وتشريد أسر لأبنائها، فإن توازن القوى الإقليمي قد اختل وأصبح العراق مركز قوة ومصدر ابتزاز وتهديد دائم لأمن واستقرار منطقة بأسرها غنية بإنتاج النفط. وفي ضوء

تداعيات الاحتلال العراقي لم يعد الانسحاب من الكويت كافياً بل أصبح نزاع وسائل القوة العسكرية العراقية التي تلقي بظلمها على جيرانه في المنطقة مطلباً حتمياً.

على أية حال، عندما صدر القرار الأمريكي في مطلع الثمانينات بإنشاء قوة تدخل سريع أمريكية تتمركز في الولايات المتحدة الأمريكية نفسها وتكون على أهبة الاستعداد لكي تنقل جواً أو بحراً إلى منطقة الخليج عند حدوث أي طارئ. فإن العدو المحتمل في ذلك الوقت كان الاتحاد السوفيتي أو إيران. وأطلقت وزارة الدفاع الأمريكية على قيادة هذه القوة قيادة المنطقة المركزية، وكان مقرها في ولاية فلوريدا. وكان المجموع الكلي لأفراد القوات المخصصة لها يتجاوز الربع مليون جندي موزعين على وحدات تابعة للجيش الثالث الأمريكي، والقوات البحرية وتضم ثلاث حاملات طائرات، وقوات مشاة الأسطول «المارينز»، والقوة الجوية السابعة بأسرابها المختلفة. ويعد «واينبرجر» - وزير الدفاع في إدارة الرئيس السابق رونالد ريجان - هو العقل المفكر وراء إنشاء هذه القيادة وإعدادها للمهمة التي أنشئت من أجلها^(٥٤).

وعاصر الجنرال نورمان شوارتزكوف Norman Schwarzkopf نشأة هذه المنطقة المركزية ثم تولى مسؤولية قيادتها قبيل انفجار أزمة الخليج الثانية. والمعروف أن القيادة المركزية وضعت منذ نشأتها عدة خطط لعمليات عسكرية للتدخل في منطقة الخليج لحماية المصالح الأمريكية، وكان من بينها خطة العملية التي أصبحت تحمل رقم ١٠٠٢ - ٩٠ والتي استهدفت إحباط وردع عدوان واسع النطاق في منطقة الخليج. كانت هذه الخطة تمثل خياراً عسكرياً فعالاً بعناصر قوة متنوعة وكبيرة العدد وجيدة التسليح وعالية التدريب. وكانت الإدارة الأمريكية قد لاحظت أن غزو الكويت تم باستخدام أكثر من ١٠٠ ألف جندي عراقي، أي بأكثر مما كان يحتاجه الغزو، كما جرى إعادة تزويد تلك القوات وتنظيمها على امتداد مسافة لا تبعد أكثر من عشرة أميال من حدود المملكة العربية السعودية، وأن بوسعها مواصلة المسيرة واقتحام الدفاعات السعودية^(٥٥). ولهذا الأسباب خصصت القيادة المركزية - مبدئياً - حوالي أربع فرق لهذه الخطة من بينها ثلاث فرق محمولة جواً وفرقة مشاة ميكانيكية ولسواء مدرع، كما خصصت القيادة ثلاث حاملات طائرات ومجموعات اقتحام برمائية فضلاً عن قوة جوية تضم حوالي ٧٠٠ طائرة. وكان عدد القوات المشاركة في هذه الخطة يتراوح ما بين ١٠٠ ألف و ٢٠٠ ألف جندي. وبعد أن تأكدت نوايا العراق التوسعية وفي ضوء عجز العمل العربي عن رد العدوان وافقت المملكة العربية السعودية على استقبال حشود قوات التحالف في أراضيها وقواعدها الجوية الرئيسية في الظهران وحفر الباطن. وجاء هذا القرار بعد دراسة دقيقة للموقف وتقييم صحيح للظرف التاريخي.

وكان هيكل خطة العملية رقم ١٠٠٢ - ٩٠ في صورته الأولية ينقسم إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى وتستهدف بناء خط دفاعي لردع القوات العراقية عن أي تفكير في غزو السعودية

أو دول الخليج الأخرى. أما المرحلة الثانية فتتضمن تطوير القوات المحتشدة - بعد زيادة أعدادها واكتمال تجهيزاتها - من الدفاع إلى الهجوم من أجل تحرير الكويت كهدف محدد. وتتمثل المرحلة الثالثة في ضرب العراق لتدمير وسائل القوة العسكرية التي يمتلكها. وعلى الرغم من وضوح العناصر الرئيسية للخطّة، فإن تفاصيلها وترتيب جزئياتها كانت عرضة للتعديل في ضوء التطورات السياسية والمستجدات التي تطرأ على عمليات الحشد والتجهيز من جانب قوات التحالف بالإضافة إلى ماستائي به عمليات الرصد والاستطلاع من معلومات عن طبيعة الحشود العراقية وكثافتها ومواقعها وتسليحها.

على أية حال، عرفت المرحلة الأولى من الخطّة والحاصّة ببناء خط دفاعي في المملكة العربية السعودية باسم عملية «درع الصحراء». وعندما بدأت طلائع القوات الأمريكية في الرحيل إلى الجبهة، فإن الرئيس الأمريكي خرج إلى الأمة يوم الأربعاء ٨ من أغسطس ليعلن عن بدء عملية درع الصحراء، حيث أعلن أن المهمة المسندة إلى القوات الأمريكية دفاعية تماماً فهذه القوات مكلفة بالدفاع عن المملكة العربية السعودية وبقية دول الخليج. وحدد الرئيس الأمريكي أربعة مبادئ تحكم الموقف الأمريكي من الأزمة وهي: الانسحاب الفوري وغير المشروط للقوات العراقية وعودة الحكومة الشرعية في الكويت إلى السلطة وضمان أمن واستقرار منطقة الخليج وحماية أرواح الأمريكيين في العراق والكويت^(٥٦). وبدأت في اليوم نفسه أكبر عملية نقل عسكري في تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحرب العالمية الثانية كما تعد أسرع عملية نقل للعتاد والجنود في التاريخ. وكانت الجسور الجوية والبحرية في اتجاه المملكة العربية السعودية مزدهجة بشكل غير مسبوق بقوات الحشد، إذ كانت طائرة عملاقة من طراز (سي ١٤١) تهبط كل خمس دقائق في القواعد العسكرية حاملة الرجال والعتاد، كما كانت السفن الحربية تعبر قناة السويس حاملة مئات الأطنان من المعدات العسكرية الثقيلة ومن بينها قوارب الإنزال وطائرات الهليكوبتر والمدفعات وقطع المدفعية. وكانت القيادة المركزية الأمريكية في سباق مع الزمن وهي تحاول وضع حجم كاف من القوات في الجبهة بأسرع ما يمكن لإحباط احتمالات قيام العراق بعملية عسكرية واسعة ضد السعودية قبل أن يكتمل بناء الخط الدفاعي بها^(٥٧). وكانت تلك الفترة بالنسبة للقيادة المركزية فترة قلق خطيرة استمرت طوال شهر أغسطس. وإذا كانت البيانات الرسمية أعطت انطباعاً بأن عملية درع الصحراء تسير على ما يرام، فالحقيقة أنها لم تدر بالكفاءة النموذجية وخاصة في الأيام الأولى. لقد أدت السرعة وعدم استكمال تجهيزات غرفة عمليات القيادة المركزية الأمريكية في الرياض إلى وقوع بعض الأخطاء وضياع الكثير من الوقت في الأسابيع الأولى لنشر القوات الأمريكية.

فكثير من طائرات الشحن كانت تهبط في مطارات لا ينتظرها فيها أحد، وبعض السفن كانت تخطئ الموانئ. وبينما كانت الدبابات وقطع المدفعية ترسل إلى مواقع معينة، فإن ذخايرها كانت

عالم الفكر

تجه إلى أماكن أخرى بعيدة. وفي كثير من الأحوال كانت طائرات الشحن تستدعى على عجل لتصحيح هذه الأخطاء^(٥٨). وبالإضافة إلى ذلك كانت هناك مشاكل خاصة بالقيادة والسيطرة على العمليات بين الجنرال شوارزكوف وبين الفريق خالد بن سلطان قائد القوات السعودية وقد جرى حلها أيضاً بتقسيم الاختصاصات بين الرجلين بحيث تكون القيادة العليا للأمير خالد إذا كانت هناك عمليات قتالية داخل الأراضي السعودية، وفي مقابل ذلك تكون القيادة العليا للجنرال شوارزكوف إذا كانت العمليات القتالية خارج الأراضي السعودية^(٥٩).

وفي يوم ١٢ من سبتمبر أعلن وزير الدفاع الأمريكي أن عدد القوات الأمريكية في منطقة الخليج بلغ أكثر من ١٠٠ ألف جندي وأن الحشد سيستمر حتى يصل حجم هذه القوات إلى ربع مليون جندي. وفي نهاية شهر أكتوبر اكتمل انتشار القوات الأمريكية المخصصة لعملية درع الصحراء، ولهذا طلب وزير الدفاع عقد اجتماع مع الرئيس لتحديد مهام المرحلة التالية. وانهقد مجلس الأمن القومي يوم ٣٠ أكتوبر في البيت الأبيض وحضره الرئيس بوش وأركان إدارته: وزير الخارجية بيكر، ووزير الدفاع تشيني، ومستشار الأمن القومي سكاو كروفت ومعهم رئيس هيئة الأركان الجنرال كولين باول. وفي هذا الاجتماع أعلن رئيس الأركان أن خط الدفاع عن المملكة العربية السعودية قد اكتمل بتمام انتشار القوات الأمريكية المخصصة له وأن الأمور وصلت إلى منعطف الطريق وطلب من الرئيس تحديد القرار السياسي والهدف من العمليات التالية. وبعد مناقشة مستفيضة أعلن الرئيس الأمريكي جورج بوش قراره بدخول الحرب مع العراق، وهنا حدد رئيس الأركان مطالب الجنرال شوارزكوف وهيئة الأركان في حالة خيار الحرب على النحو التالي: (٦٠)

- إعلان التعبئة الجزئية باستدعاء الاحتياط.

- مضاعفة القوات الأمريكية بإرسال أكثر من مائتي ألف جندي إضافية على أن يكون من بينها مجموعة الجيش السابع التي تضم ثلاث فرق مدرعة متمركزة في أوروبا. وكان الغرض من ذلك استخدام أسرع الدبابات الأمريكية في شن هجمات على جناحي القوات العراقية.

- إرسال ثلاث حاملات طائرات أخرى تحمل ٢٠٠ طائرة.

- إرسال ٣٠٠ طائرة قاذفة ومقاتلة بعضها من طراز «ستيلث» المعروفة بطائرات «الشبح»، وبذلك يصل حجم القوة الجوية الأمريكية الضاربة في منطقة الخليج ألف طائرة.

- فترة ثلاثة أشهر من الوقت قبل بدء الحرب البرية كي يتم نقل هذه القوات الإضافية ومعداتا بشكل منظم ودقيق.

- التوصية بزيادة القوات العربية المشاركة في التحالف لتحرير مدينة الكويت. وقد شاركت مصر بالفرقة الرابعة المدرعة إضافة إلى الفرقة الثالثة مشاة ميكانيكي وبلغ عدد القوات المصرية

٢٤ ألف جندي في المملكة العربية السعودية، بالإضافة إلى ستة آلاف آخرين في أماكن أخرى بالخليج. أما سوريا فقد شاركت بفرقة مدرعة تضم ١٠ آلاف جندي.

على أية حال، استجاب الرئيس الأمريكي لمطالب العسكريين، وعلى أثر الاجتماع وفي اليوم التالي ٣١ أكتوبر أعطى موافقته النهائية^(٦١) وكان رأي الرئيس الأمريكي أن التفوق العسكري الأمريكي يجب أن يكون كبيراً وحاسماً من اللحظة الأولى للحرب حتى تتجنب القوات الأمريكية وقوع خسائر كبيرة في صفوفها. وكان مستشار الأمن القومي قد أشار من قبل على الرئيس بوش أنه إذا نشب نزاع مسلح فينبغي الضرب بقوة والانهاء بسرعة دون السعي إلى القضاء على العراق^(٦٢). أما بالنسبة للمطلب الخاص بإعلان التعبئة الجزئية باستدعاء ضباط الاحتياط فترجع فكرتها إلى رئيس هيئة الأركان الجنرال كولين باول. وكان يرى أنه مادامت الحرب ضرورية من وجهة نظر القيادة السياسية فيجب أن يتم ذلك وفق الدستور وبتأييد واضح من الكونغرس والرأي العام. وكان واضحاً أن المؤسسة العسكرية الأمريكية قد استوعبت أخطاء تجربة فيتنام^(٦٣).

وبالإضافة إلى ذلك أصر الرئيس بوش على ضرورة الحصول على تفويض من الأمم المتحدة يعطي الولايات المتحدة وحلفاءها حق استعمال القوة لإجبار العراق على الانسحاب من الكويت^(٦٤). وتقرر أن يقوم وزير الخارجية بيكر بجولة في البلدان المتحالفة لإقناعها بفكرة إصدار قرار من مجلس الأمن بالتصريح باستخدام القوة. وأسفر الجهد الدبلوماسي المكثف عن صدور قرار مجلس الأمن رقم (٦٧٨) يوم ٢٩ نوفمبر كما سبقت الإشارة.

وكانت خطة العمليات المعدلة التي اقترحها الجنرال شوارتزكوف تحقيقاً للهدف الاستراتيجي تتألف من أربع مراحل، ثلاث منها تقوم بتنفيذها القوة الجوية ابتداء من منتصف يناير ١٩٩١م، أما المرحلة الرابعة فتتمثل في هجوم بري كثيف يبدأ في الأسبوع الأخير من شهر فبراير. وجرى تصور خطة العمليات على النحو التالي:

المرحلة الأولى: هجوم جوي شامل على مراكز قيادات الجيش العراقي وطرق مواصلاته، وهدفه قطع قيادة القوات العراقية في بغداد عن مسرح العمليات في جنوب العراق. ويضاف إلى هذا الهدف مهام تدمير مصانع الأسلحة التقليدية، والأسلحة الكيميائية والمعامل البيولوجية والمنشآت النووية، وكذلك القضاء على السلاح الجوي العراقي أو شل فاعليته.

المرحلة الثانية: هجوم جوي شامل على المخازن ووسائل النقل، هدفه قطع القوات العراقية في مسرح العمليات عن قواعد ومصادر تموينها داخل العراق نفسه.

المرحلة الثالثة: هجوم جوي شامل على القوات البرية العراقية، وخاصة فرق الحرس الجمهوري وهدفه تدمير القوة الضاربة للجيش العراقي.

عالم الفكر

المرحلة الرابعة: هجوم بري كثيف وسريع داخل الأراضي العراقية يقوم بحركة التفاف واسعة حول مواقع الجيش العراقي. يهدف حصار معظم الفرق العسكرية في الكويت وجنوب العراق وتقدر بحوالي ٤٠ فرقة والقضاء عليها^(١٥). وتركزت الخطة للقوات العربية الخاصة بدول مجلس التعاون الخليجي فضلاً عن القوات المصرية والسورية مهمة اقتحام حدود الكويت مع السعودية لتحرير مدينة الكويت بالاشتراك مع وحدات من مشاة البحرية الأمريكية.

وأطلقت هيئة الأركان الأمريكية على هذه المراحل المعدلة لعمليات الخطة رقم (١٠٠٢ - ٩٠) اسم عاصفة الصحراء. ويتضح من هذه الخطة أن المراحل الثلاث الأولى هي حرب جوية بالكامل وكان التقدير أن تستمر ما بين أربعين وخمسة وأربعين يوماً ويعد عنصر المخاطرة فيها محدود، أما المرحلة الرابعة فهي مرحلة الحرب البرية وهي بالتأكيد تحتل عنصر مخاطرة. كما يتضح من خطة عمليات عاصفة الصحراء أن الهدف الاستراتيجي لم يعد تحرير الكويت فقط بل تجاوز ذلك إلى إزالة خطر القوة العسكرية العراقية من منطقة الخليج. وبتصديق الرئيس الأمريكي على الخطة أصبح كل شيء يسير في اتجاه ساعة الصفر رغم المبادرات التي طرحت على الساحة من حين إلى آخر.

وعلى الرغم من أن العراق كان معزولاً ومحاطاً على كل الجبهات ببحار من العداء، فإن الرئيس العراقي أخذ يباطل ويناور رافضاً الانصياع لقرارات الأمم المتحدة حتى انتهت المهلة التي حددها مجلس الأمن في ١٥ يناير سنة ١٩٩١. وكما أخطأ العراق بغزوه دولة الكويت، فإن مسلسل أخطاء حساباته استمر في كل الاتجاهات. كان أفدح أخطاء النظام العراقي أنه أساء قراءة عزم المجتمع الدولي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية. ولم يدرك أن هدف الحرب لم يعد تحرير الكويت فقط وإنما أصبح يتجاوز ذلك إلى تدمير قوة العراق وآلة حربه.

واستغرق الرئيس العراقي في أوهامه وغاب عن زمانه وحقائق عصره وتناسى أن العراق مهما امتلك من قوة ضاربة وعتاد وتجهيزات وأسلحة غير تقليدية، فإنه يظل دولة من دول العالم الثالث. وغاب عن القيادة العراقية إدراك حجم التطور الذي أصاب تكنولوجيا الأسلحة التقليدية وذخائرها في دول الغرب المتقدمة، فتلك الأسلحة أصبحت لها كثافة نيران ودقة ومرونة في تتبع الهدف غير مسبوقة. وإذا كان العراق يعول على أسلحته الكيميائية، فإن تخدير الولايات المتحدة له بعدم استعمال أسلحة كيميائية وإلا كان الرد من نفس النوع غير التقليدي دفعه إلى الإحجام عن استخدامها^(١٦). وكان الرئيس العراقي الذي ارتكب جريمة غزو الكويت وفجر أزمة الخليج الثانية، بغير علم عسكري حقيقي، وكان من أخطاء حساباته أنه قاس عمليات الحرب المرتقبة بمقياس حرب يونيو سنة ١٩٦٧ تارة وبمقياس حرب فيتنام تارة أخرى، وكان القياس في الحالتين اجتهداً بغير علم وخطأ فادحاً لاختلاف المكان والزمان فضلاً عن اختلاف القضية. وهكذا لم يتبين النظام العراقي أن الحرب التي توشك أن تشتعل ضده قد تغيرت طبيعتها كما أنها حرب عادلة لأنها تدعم قضية عادلة.

على أية حال ، في حوالي الساعة الثالثة من فجر الخميس ١٧ يناير سنة ١٩٩١ التي توافق الساعة السابعة من مساء الأربعاء بتوقيت واشنطن بدأت قوات التحالف الدولي عملية عاصفة الصحراء بانطلاق عشرات الصواريخ المواجهة من طراز «توما هوك» كروز من السفن الحربية المرافطة في الخليج والبحر الأحمر، ثم أعقبها هجوم جوي كثيف في ثلاث موجات نفذته مئات القاذفات المقاتلة الأمريكية والبريطانية والفرنسية فضلاً عن أسراب السلاح الجوي الملكي السعودي . وشاركت في هذا الهجوم مقاتلات كويتية وخليجية أخرى . وتضمنت المرحلة الثانية من الغارات الجوية الهجوم بطائرات (ب٥٢) الرهيبة . وكانت هذه القاذفات العملاقة تقلع من جزيرة ديجو جارسيا في قلب المحيط الهندي وبعد أن تحلق آلافاً من الكيلو مترات تنشر بساطاً حقيقياً من القنابل على الأهداف المعادية في مسرح العمليات^(٦٧) . ولم يكن الطيران العراقي ولا وسائل الدفاع الجوي على استعداد لحرب جوية بهذه الكشافة في قوة النيران وقوة التكنولوجيا .

وحاول النظام العراقي توسيع رقعة المعركة بحيث تدخل الجواهر العربية كطرف رئيسي فيها ، وذلك بضرب أهداف في إسرائيل إلى جانب ضرب منشآت النفط في الخليج بواسطة صواريخ سكود . ويبدو أن النظام العراقي كان يتصور أن توجيه صواريخ سكود إلى أهداف في إسرائيل سوف يستدعي تدخلاً عسكرياً إسرائيلياً مباشراً في المعركة الأمر الذي قد يعميء الجواهر العربية للمطالبة بوقف الحرب وهو أمر يثير مخاطر تفكك التحالف وقيام بلدان عربية بالانسحاب منه . وعلى الرغم من قيام العراق بإطلاق ٣٩ صاروخاً من طراز سكود إلى أهداف في إسرائيل و ٣٦ صاروخاً من الطراز نفسه إلى المملكة العربية السعودية . فإن المناورة العراقية باءت بالفشل لأن القوات الأمريكية كانت مستعدة بالصواريخ المضادة للصواريخ من طراز باتريوت ، التي استطاعت إسقاط ٤٥ صاروخاً منها قبل بلوغ أهدافها في السعودية وإسرائيل وساهم ذلك في تقليل حجم الخسائر . وبالإضافة إلى ذلك نجحت الإدارة الأمريكية في الضغط على إسرائيل كي تمارس ضبط النفس ولا ترد على الاستفزاز العراقي وكانت هذه هي المرة الأولى التي لاترد فيها دولة إسرائيل على عدوان تتعرض له^(٦٨) .

وبعد أسبوع من الحرب الجوية بدأ العراق في نسف وتدمير المنشآت النفطية الكويتية وضخ كميات هائلة من النفط في مياه الخليج من محطة الضخ بميناء الأحدي . وترتب على هذه الجريمة تكون بقعة نفطية في مياه الخليج بلغ طولها ١٦ كيلو متراً وعرضها أكثر من ثلاثة كيلو مترات أخذت تتجه جنوباً . وهدد اتساع هذه البقعة النفطية بحدوث كارثة بيئية كبرى . واضطرت الطائرات الأمريكية من طراز (اف ١١١) إلى قصف تجهيزات النفط في الكويت بقنابل خاصة موجهة بالليزر ونجحت العملية في إيقاف تسرب النفط بعد أن أحدثت تلوثاً هائلاً في مياه الخليج^(٦٩) .

عالم الفكر

استمرت عاصفة النيران التي تطلقها طائرات التحالف كل يوم وليلة ولمدة ثمانية وثلاثين يوماً، قامت فيها أسلحة الجو الأمريكية الثلاثة «السلح الجوي الرئيسي - السلح الجوي للأسطول - والسلح الجوي لقوات البحرية» بالجزء الأكبر من القصف الجوي ونسبة ٨٤٪ بينما كانت مشاركة الطائرات البريطانية والفرنسية وطائرات دول مجلس التعاون الخليجي بنسبة ١٦٪ من حجم الغارات الجوية . وكانت الأهداف الاستراتيجية التي استهدفتها الغارات الجوية العنيفة على العراق قد شملت :

مطاردة القيادة السياسية - شل تفكير القيادة العسكرية - ضرب نظم القيادة والسيطرة والمواصلات وأنظمة الدفاع الجوي والمطارات ، والمنشآت النووية والبيولوجية والكيميائية ، ومحطات توليد الكهرباء وخزانات المياه والمنشآت النفطية ، ومنصات إطلاق صواريخ سكود ومواقع تخزينها فضلاً عن الصناعات العسكرية ومستودعات الذخيرة . كما جرى قصف مركز وعنيف لمواقع فرق الحرس الجمهوري في جنوب العراق^(٧٠).

وفي يوم الخميس ٣١ من يناير سنة ١٩٩١ م حاولت القيادة العراقية استطلاع مواقع واستعدادات قوات التحالف بالجهة ، فقامت قوات عراقية تدعمها مدرعات باختراق خط التماس ومهاجمة مدينة الخفجي السعودية الحدودية والتي هجرها سكانها عند بدء العمليات الحربية الجوية . وعلى الفور تصدت للقوات المهاجمة وحدات من الحرس الوطني السعودي وعاونتها وحدات من دول مجلس التعاون الخليجي . وبعد قصف جوي عنيف ومعركة برية ضارية استمرت ثلاثين ساعة بلا توقف ، تم هزيمة القوات العراقية وتدمير عتادها وتحرير مدينة الخفجي^(٧١).

واستمر القصف الجوي العنيف ، وقبل أن تبدأ المعارك البرية كان الضرب الجوي قد نزل بحجم الإمداد العراقي لقوات الجبهة بنسبة ٩٠٪ ، كما فقدت القيادة العراقية شبكات اتصالاتها مع الجبهة وأصبحت القوات العراقية معزولة عن قيادتها بالكامل وسادت خطوطها حالة فوضى عارسة . وهنا أقدمت القوات العراقية في الكويت على ارتكاب جريمة بشعة جديدة عندما قامت بتفجير عدد (٧٥٧) بئراً من الآبار المنتجة للنفط وذلك خلال الفترة من ١٧ - ٢٢ من فبراير سنة ١٩٩١ . واتبع العراقيون طريقة بشعة في تفجير الآبار بأن قاموا بتلغيمها بطريقة تفجير كامل الشحنة إلى أسفل وذلك ليتحقق تدمير البئر بكامله . وترتب على هذه الجريمة اشتعال النار في عدد (٦٠٩) آبار وتدفق النفط من عدد (٤٨) بئراً ، وتخريب عدد (١٠٠) تماماً . وامتدت عمليات التفجير إلى خزانات النفط في مراكز التجمع والمصافي والمنشآت النفطية ولقد غطت الكارثة البيئية الجديدة العديد من المجالات التي لها اتصال مباشر بمقومات المحيط البيئي والتي من أهمها تلوث التربة والهواء والماء ونشاط الإنسان وحركة الحيوانات ونمو النبات^(٧٢).

وبدأت الحرب البرية في حوالي الساعة الرابعة من فجر يوم الأحد ٢٤ فبراير سنة ١٩٩١ م التي توافق الساعة الثامنة من مساء يوم السبت بتوقيت واشنطن. ويمكن تلخيص خطة العمليات البرية على النحو التالي :-

أولاً: عزل القوات العراقية في الكويت وحصارها بقطع طريق انسحابها شمالاً إلى العراق. وجرى تحقيق هذا الهدف باستخدام ثلاث فرق ونصف من قوات القيادة المركزية الأمريكية وهي الفرقة (٨٢) المحمولة جواً والفرقة (١٠١) المحمولة جواً والفرقة (٢٤) مشاة ميكانيكي واللواء السادس المدرع المنقول جواً، فضلاً عن وحدات فرنسية من القوات الخاصة. وكانت هذه القوات قد بدأت بعد قليل من بدء الغارات الجوية في ١٧ يناير التحرك بعنادها من منطقة حفر الباطن نحو الغرب واتسمت العملية بالسرية البالغة. واستلزم الأمر خمسة عشر يوماً لكي تعبر هذه القوات مسافة الخمسمائة ميل التي تفصلها عن مواقعها الجديدة بالقرب من القطاع الأوسط من الحدود السعودية العراقية إلى الغرب من المنطقة المحايدة. وقبل بدء الحرب البرية بعدة ساعات قام أسطول ضخيم من طائرات الهليكوبتر الهجومية بالاتجاه نحو الشمال الشرقي حيث قام بإبرار آلاف الجنود الأمريكيين من الفرقة (٨٢) ووحدات فرنسية بعنادهم حول مدينة البصرة وجنوبها وتقدمت تلك القوات داخل الأراضي العراقية مسافة تزيد عن ٨٠ كيلو متراً.

وفي الوقت نفسه تقريباً انقضت الفرقة (١٠١) المحمولة جواً على الأهداف الواقعة في اتجاه الشمال الغربي. وكانت ٤٠٠ طائرة هليكوبتر تابعة للفرقة (١٠١) قد أقامت قاعدة تموين على بعد تسعين كيلو متراً داخل العراق شمال مدينة الناصرية الواقعة على نهر دجلة. وقامت ثلاث موجات هجوم بطائرات الهليكوبتر المقاتلة بقطع الطريق السريع ذي الست حارات الذي يربط البصرة في الجنوب ببغداد في الشمال^(٧٣). أما الفرقة (٢٤) مشاة ميكانيكي فقد انطلقت مع ساعة الصفر لتعبر الحدود السعودية العراقية في مناورة تطويق سريعة. وكانت هذه الفرقة تمثل رأس حربة هجوم قوات التحالف، وجرى تقدمها بسرعة مذهلة لدرجة أنها نجحت في أقل من أربع وعشرين ساعة في الوصول إلى نهر الفرات بل إن بعض وحداتها عبرت النهر مع وحدات من الفرقة (١٠١) المحمولة جواً وتقدمت إلى مسافة لا تزيد عن ١٨٠ كيلو متراً من بغداد شمالاً. وتمثل هذه الفرقة (٢٤) مشاة ميكانيكي مع الفرقة (٨٢) المحمولة جواً والفرقة (١٠١) المحمولة جواً واللواء السادس المدرع المنقول جواً قوام الجيش الأمريكي الثامن عشر التابع للقيادة المركزية الأمريكية والذي تدرب طويلاً على التدخل في منطقة الخليج منذ مطلع الثمانينات. وكان دور هذه القوات كما أسلفنا إحكام الحصار على القوات العراقية في الكويت وجنوب العراق وقطع طريق انسحابها شمالاً.

ثانياً: تدمير القوات العراقية المنسحبة من الكويت وتلك المرابطة جنوب البصرة على يد

عالم الفكر

الجيش الأمريكي السابع الذي يضم أقوى فرقتين مدرعتين وفرقة مشاة ميكانيكي، والذي تدعمه الفرقة المدرعة البريطانية وبقية الوحدات الفرنسية. ويبدو أن تقدم الفرقة (٢٤) مشاة ميكانيكي تم بسرعة غير متوقعة لدرجة أن الجنرال شوارتزكوبف أصدر أوامره للجيش الأمريكي السابع والقوات البريطانية والفرنسية بالتحرك قبل ١٤ ساعة من الموعد الذي كان محددًا من قبل^(٧٤). وهكذا انطلقت ألف وخمسة دبابات من أقوى وأسرع الدبابات في العالم وآلاف العربات المدرعة الأخرى عابرة الحدود السعودية - العراقية تسبقها بمسافة ١٥ كيلو متراً مجموعة من طائرات الهليكوبتر المقاتلة وصائدة الدبابات. وشقت هذه القوة الهجومية الضاربة طريقها عبر الصحراء وبلغت فرق الحرس الجمهوري العراقية التي حاولت الفرار شمالاً فلم تتمكن ووجدت نفسها في كباشة بين فرق الجيش الأمريكي الثامن عشر ووحدات فرنسية شمالاً، وبين فرق الجيش الأمريكي السابع الذي تدعمه فرقة بريطانية ووحدات فرنسية جنوباً. كما وقع في الحصار العديد من الفرق العراقية المنسحبة بسرعة من الكويت. وأمام الحسائر الفادحة تركت وحدات عراقية كثيرة سلاحها وحاولت الفرار إلى مدينة البصرة، واستسلمت وحدات أخرى بعتادها كما أبدت بعض الوحدات مقاومة عنيفة. ولقد دارت معركة مدرعات كبيرة على بعد ٦٠ كيلو متراً إلى الغرب من البصرة. وبينما كانت القوات الأمريكية تقاتل في تشكيلات هجومية وهي تتمتع بغطاء جوي، كانت القوات العراقية في حالة ارتباك وفوضى وبلا خطوط دفاع تقاتل وهي يائسة بلا غطاء جوي وقامت الطائرات الأمريكية بغارات عنيفة على مواقعها وأبادت المدرعات العراقية وهي في خنادقها كما واصلت القاذفات المقاتلة الأمريكية الانقضاض على طوابير القوات العراقية التي اندفعت منسحبة من الكويت في فوضى عارمة. ولا تزال آثار القصف الجوي العنيف للقوات العراقية المنسحبة من الكويت واضحة في منطقة المطلاع في شمال الكويت، فهناك أطلال محترقة لأعداد هائلة من الدبابات والعربات المدرعة والمركبات والأسلحة فضلاً عن المسروقات التي نهبها العراقيون من دولة الكويت وأصروا على الحرب بها لبلادهم.

ثالثاً: تحرير الكويت، وجرى تحقيق هذا الهدف على يد القوات العربية السعودية والكويتية والمصرية والسورية، بينما قامت فرقتان من مشاة البحرية الأمريكية بتطويق مدينة الكويت من جهة ساحل الخليج. وكانت وحدات خاصة من الفرقة الأولى من مشاة البحرية يبلغ عدد أفرادها ثلاثة آلاف جندي تسللت - قبل اندلاع الحرب البرية - في سرية تامة إلى الكويت ليمهدوا للهجوم. وتوغلت تلك القوات أكثر من ٢٠ كيلو متراً داخل دولة الكويت، وكانت مهمتها شل المواقع العراقية وإلقاء القبض على أسرى، وتقديم معلومات باللاسلكي تسمح بتوجيه دقيق للمدافع البواب الخربية والقصف الجوي^(٧٥). على أية حال، عبرت القوات العربية الحدود الكويتية - السعودية بطول خط المواجهة من الجنوب والجنوب الغربي، ونجحت في اقتحام خطوط الدفاع المتينة التي أقامها العراقيون بطول حدود الكويت الجنوبية والتي كانت

عالم الفكر

تشتمل على خنادق نفط وحقول الغام وشراك خداعية . وجرى الهجوم في محورين : محور من الجنوب بحذاء ساحل الخليج وقامت به ألوية مدرعة سعودية وكويتية وخليجية تتبعها الفرقة السورية ، أما المحور الآخر فمن الجنوب الغربي من جهة السالمي وقامت به القوات المصرية التي تضم فرقتين : الفرقة الرابعة المدرعة والفرقة الثالثة مشاة ميكانيكي وكانت مهمة هذه القوات التقدم نحو قاعدة على السالم الجوية وتحريرها ثم التقدم تجاه الجھراء ودخول مدينة الكويت من الغرب . ولقد واجهت القوات المصرية بعض المقاومة ولكنها نجحت في التغلب عليها .

وأخيراً ومع حلول فجر يوم الأربعاء ٢٧ من فبراير ١٩٩١ ، نجحت القوات العربية في دخول مدينة الكويت لتضع نهاية لكابوس احتلال دام أكثر من ستة أشهر . ودخلت القوات الأمريكية مدينة الكويت العاصمة بعد ظهر نفس اليوم وسط الجماهير المحتشدة .^(٧٦) وغطت مشاعر الفرح الطاغية أهل الكويت وبلغ الانفعال حد الدموع وانطلق الناس في شوارع المدينة يحتفلون باندحار المعتدين وعودة الوطن لأهله . وفي الساعة التاسعة من صباح نفس اليوم تم رفع علم الكويت الحرة المستقلة في احتفال أقيم وسط العاصمة ، شاركت فيه وحدات من القوات الكويتية حيث قام الجميع بإداء النشيد الوطني لحظة رفع العلم .^(٧٧) وكان صاحب السمو أمير البلاد الشيخ جابر الأحمد قد أصدر مرسوماً أعلن فيه الأحكام العرفية في الكويت لمدة ثلاثة أشهر ، وعين سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء الشيخ سعد العبد الله حاكماً عسكرياً على البلاد . وعهد المرسوم إلى الحاكم العسكري مهمة التنسيق بين قيادة القوات المسلحة الكويتية وبين قادة القوات العسكرية المتحالفة والمتعاونة مع الكويت في تحرير أراضيها .^(٧٨) وفي الوقت الذي كانت فيه الأعلام الكويتية ترفرف من جديد على العاصمة ، كانت معارك المدرعات لا تزال دائرة في جنوب شرق العراق بين الفرقتين الأولى والثالثة المدرعة التابعة للجيش الأمريكي السابع والفرقة المدرعة البريطانية من جانب ، وبين فرق الحرس الجمهوري العراقية من جانب آخر . وكانت الخسائر العراقية رهيبة وانتصارات قوات التحالف سريعة وحاسمة أما أعداد القوات العراقية التي ألقت السلاح واستسلمت فقد فاق كل التوقعات .

وبتحرير الكويت وتدمير آلة الحرب العراقية تحقق الهدف الاستراتيجي من عملية عاصفة الصحراء ، ووجد الرئيس الأمريكي أن الوقت قد حان لإنهاء الحرب رغم أن وزير الدفاع الأمريكي ورئيس الأركان كانا يرغبان في إطالة المعارك ثانياً وأربعين ساعة أخرى . واتصل الرئيس الأمريكي بالجنرال شوارتز كوف وسأله سؤالاً محدداً : هل تحقق الهدف الاستراتيجي من الحرب والخاص بتدمير القوة الضاربة للجيش العراقي وإمكانات القوة العراقية العسكرية والصناعية ؟

وكان رد القائد الأمريكي من الميدان بالإيجاب . وبناء على هذا التقدير عقد الرئيس الأمريكي

عالم الفكر

اجتماعاً ضم كبار مستشاريه اتخذ فيه قراراً بوقف إطلاق النار^(٧٩). وفي مؤتمر صحفي لاحق أعلن الرئيس الأمريكي أن الأهداف العسكرية من عاصفة الصحراء قد تحققت بتحرير الكويت وهزيمة الجيش العراقي هزيمة نكراء ووقوع ثمانية آلاف أسير عراقي في أيدي قوات التحالف. وذكر الرئيس أنه أصدر أوامره بوقف إطلاق النار المؤقت اعتباراً من منتصف ليلة الخميس ٢٨ فبراير بتوقيت واشنطن التي توافق الثامنة من صباح نفس اليوم، بعد أن أعلن العراق قبوله لجميع قرارات مجلس الأمن الدولي المتعلقة بالأزمة.

ودعا المسؤولين العسكريين العراقيين إلى مقابلة أقرانهم الأمريكيين خلال الثماني والأربعين ساعة التالية لوضع الترتيبات العسكرية لوقف إطلاق النار، كما أعلن أن وزير خارجيته جيمس بيكر سيتوجه في الأسبوع التالي إلى الشرق الأوسط لإجراء مشاورات حول إقرار السلام الدائم في المنطقة.^(٨٠)

وهكذا تقرر وقف إطلاق النار المؤقت بعد حرب برية دامت مائة ساعة، وسادت الشعب الأمريكي كله فرحة عارمة بهذا النصر. وكان بوسع الرئيس الأمريكي أن يؤكد تبديد شبح حرب فيتنام إلى الأبد^(٨١). أما ميادين القتال في جنوب العراق فكانت تغطيها بحيرات الدم وجثث القتلى والعتاد المدمر فضلاً عن الدمار الذي أصاب المنشآت. وفي الكويت سادت الشعب الكويتي نشوة وطنية عارمة بعودة الوطن وتحرير ترابه. وانطلق الشباب في مواكب تعبر عن فرحتهم بالنصر بعد عناء طويل وتضحيات جسيمة. وانساب دموع الأهل وهي تذكر بالوفاء ماث الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم في عمليات مقاومة باسلة. ومع مظاهر الفرحة البادية، كان هناك القلق من سحب الدخان الناجم عن احتراق ماث الأبار النفطية فضلاً عن خطر حقول الألغام التي زرعها العدو الغاشم في مواقع عديدة قبل انسحابه منها.

وبعد توقف الحرب عاد النشاط من جديد إلى أروقة الأمم المتحدة، وأصدر مجلس الأمن الدولي في ٢ مارس سنة ١٩٩١م قراره الثالث عشر وهو القرار رقم (٦٨٦) والخاص باعتماد وقف إطلاق النار المؤقت.^(٨٢) ونص القرار على التمسك بتنفيذ كافة القرارات الاثني عشر والتي سبق إصدارها بخصوص الأزمة. كما طلب بوقف كافة الأعمال العدوانية والاستفزازية ومنع تحليق طائراته المقاتلة. ودعا العراق إلى تسمية قادة عسكريين لكي يجتمعوا مع نظرائهم من قادة قوات التحالف لعمل ترتيبات الجوانب العسكرية. وطالب العراق بإطلاق سراح جميع أسرى الحرب تحت رعاية اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وتقديم جميع المعلومات بخصوص تحديد مواقع الألغام وشارك القنابل المخبأة في البر والبحر.

ومن الجدير بالذكر أن الإدارة الأمريكية حرصت على المحافظة على وحدة العراق وتركيبته البشرية لأنها كانت حريصة على تهدئة المنطقة بعد الحرب وليس إثارتها بتحركات عنصرية وطائفية تغير موازين القوى فيها. بيد أن ضغوط الحرب وتداعياتها السياسية والاقتصادية

والنفسية سرعان ما هددت وحدة العراق بعد وقف إطلاق النار. فقد أدت الظروف الشاقة والمرهقة في جنوب العراق الذي كان جزءاً من جبهة القتال فضلاً عن وجود القوات الأجنبية فيه إلى شيع حالة من الفوضى فاندلع عصيان مسلح ضد الحكومة المركزية في بغداد ولم تكن بعض دوائر الثورة الإيرانية بعيدة عنه. أما في شمال العراق الذي كان خالياً من أية قوات عسكرية عراقية، فإن الفرصة كانت سانحة لتمرد الأكراد، فنزلت القوات الكردية من معاقليها في الجبال واختلطت مع جموع خارجة للعصيان فسادت شمال العراق حالة من الثورة شبيهة بما حدث في الجنوب. ووجد النظام العراقي نفسه بعد الهزيمة العسكرية يواجه عصياناً في الجنوب وآخر في الشمال، وفقدت حكومة بغداد سيطرتها على معظم محافظات العراق^(٨٣) ولكن النظام العراقي استطاع تنظيم صفوفه وإعادة تجميع ما تبقى من فرقته العسكرية لاستعادة السيطرة على الوضع في الجنوب والشمال. وبعد أسابيع حرجية ومعارك دموية استطاع النظام العراقي إخماد نار الثورة واستعادة السيطرة على الجنوب ولم تسلم العتبات المقدسة الشيعية في النجف وكربلاء من القصف. كما جرى إخماد الثورة في شمال العراق بنفس العنف. ولقد ترتب على تقدم القوات العراقية شمالاً نزوح مئات من الأكراد الذين تركوا مدنها وقراهم واتجهوا شمالاً فغبروا الحدود التركية وسامهوا في خلق مشكلة كردية إنسانية. وسارعت المنظمات الدولية للإغاثة لاحتوائها والتخفيف من آثارها، ثم نجحت أخيراً في إقناع الأكراد للعودة إلى ديارهم في شمال العراق.

ما بعد العاصفة

انتهت عاصفة الصحراء بتحرير الكويت وتدمير جزء كبير من القوة العسكرية والاقتصادية العراقية، ولكن العاصفة عجزت عن تغيير النظام العراقي الذي استمر يحكم ويتحكم. ورد المجتمع الدولي على استمرار حكم الرئيس العراقي صدام حسين بمواصلة تشديد الضغط على العراق عن طريقين: الأول: بتشديد الحصار الاقتصادي، والثاني: بتدمير ما تبقى لديه من إمكانات عسكرية غير تقليدية. وفي الخامس من إبريل ١٩٩١م أصدر مجلس الأمن قراره رقم (٦٨٧) بشأن الوقف الدائم لإطلاق النار في حرب الخليج. ودعا القرار العراق إلى ضرورة الاعتراف الرسمي بدولة الكويت وبحدودها الدولية وسيادتها على أراضيها. وكلف مجلس الأمن الأمين العام القيام بوضع الترتيبات مع العراق والكويت للانتهاء من ترسيم الحدود بينهما على أساس الوثائق المودعة بالأمم المتحدة. ونص القرار على إقامة منطقة منزوعة السلاح بينهما بامتداد عشرة كيلو مترات داخل العراق وخمسة كيلو مترات داخل الكويت، ونشر وحدة مراقبين تابعين للأمم المتحدة لمراقبة هذه المنطقة. وطالب القرار العراق أن يقبل بلا شروط تدمير وإزالة كافة المخزون لديه من أسلحة كيميائية وبيولوجية وكافة الصواريخ التي يزيد مداها عن ١٥٠ كم، ونص القرار أيضاً على إنشاء لجان خاصة تقوم بالتفتيش عن إمكانات العراق

عالم الفكر

الكيميائية والبيولوجية والنوية والصاروخية. كما تضمن قرار مجلس الأمن ضرورة إعادة كافة الممتلكات الكويتية التي استولى عليها العراق وإنشاء صندوق لدفع التعويضات عن الأضرار والخسائر التي أصابت المنشآت والرعايا الكويتيين والأجانب نتيجة الغزو الغاشم لدولة الكويت. وناشد القرار العراق سرعة إطلاق سراح جميع الكويتيين ورعايا دول العالم الثالث المحتجزين لديه. أما بالنسبة للحظر الاقتصادي المفروض على العراق فقد قرر المجلس الإبقاء عليه حتى يتم الانتهاء من تنفيذ كافة البنود الواردة في هذا القرار على أن يعيد المجلس النظر في هذا الموضوع كل شهرين (٨٤).

وطبقاً لقرار مجلس الأمن السابق تم تشكيل لجنة من الأمم المتحدة ضمت في عضويتها ممثلين عن العراق والكويت لترسيم الحدود بين الدولتين ووضع علامات الحدود وفقاً لاتفاقات سابقة وخرائط معترف بها. ولقد حضر مندوب العراق اجتماعات اللجنة في بدايتها ثم انسحب منها دون إخطار. والحقيقة أن اللجنة لم تفرض حدوداً جديدة على البلدين بل كانت مهمتها فنية بحتة وتركز على اتفاقات مسبقة بين الطرفين ومؤيدة بخطابات متبادلة ووثائق وخرائط مودعة في المنظمة الدولية. ومن بين الوثائق تعهد كتابي من رئيس وزراء العراق سنة ١٩٣٢ إلى سكرتير عام عصبة الأمم في ذلك الوقت يعلن فيها التزام العراق الاعتراف بالحدود المقررة والمحددة بينه وبين جيرانه ومن بينهم الكويت.

وانتهت اللجنة من ترسيم الحدود البحرية والبرية بين الطرفين، وحصل العراق - بموجب تقرير اللجنة - على أرض وبحر كانت تقع ضمن الأراضي والمياه الإقليمية لدولة الكويت. وعندما عرضت اللجنة تقريرها على مجلس الأمن أصدر قراره رقم (٨٣٣) لسنة ١٩٩٢ م بترسيم الحدود بين العراق والكويت. وقبلت دولة الكويت القرار حرصاً منها على إنهاء هذه القضية التي ظل العراق يناور حولها عشرات السنين. وبدلاً من أن ينتهز النظام العراقي هذه الفرصة ويعلن إنهاء خلافاته مع الكويت بإعلان موافقته على قرار ترسيم الحدود، أعلن رفضه له ليزداد تعقيد الموقف وتظل المشكلة معلقة. وتجدر الإشارة إلى أن الرئيس العراقي انصاع لبشود قرار مجلس الأمن رقم (٦٨٧) التي تمس سيادة العراق وأمنه ونفذه في ذلة مهينة، فقد قبل بتدمير المخزون لديه من أسلحة غير تقليدية كما سمح لفرق التفتيش عن الإمكانات الكيميائية البيولوجية والنوية والصاروخية بالعمل في العراق، بينما رفض تنفيذ البنود المتعلقة بالكويت والخاصة بالاعتراف الرسمي بدولة الكويت وحدودها الدولية، كما واصل تجاهله لقضية الأسرى الكويتيين.

وببقاء الرئيس العراقي صدام حسين على رأس النظام الحاكم في بغداد يمارس حكم الحديد والنار ويرفض الاعتراف الرسمي بدولة الكويت وحدودها، فإن حالة القلق وعدم الاستقرار ستستمر في منطقة الخليج ويمكن أن تتطور إلى وضع خطير لأن أسباب الانفجار لا تزال كامنة

وإذا كان البعض يعتقد أن الولايات المتحدة الأمريكية تركت للعراق قوة كافية قادرة على تهديد أمن نظم الخليج دون أن تكون قادرة على تهديد المصالح الأمريكية، فإن هذا الاعتقاد غير صحيح. لقد ترك التحالف الدولي بقيادة الولايات المتحدة لبغداد قوة كافية للحفاظ على وحدة العراق وتركيبته البشرية وليس لزعة الاستقرار في منطقة الخليج. أما الدعوة إلى رفع العقوبات الاقتصادية المفروضة على العراق مع استمرار رفض حكومة بغداد الاعتراف الرسمي بدولة الكويت وحدودها إنما هي دعوة باطلة، لأنها تسمح بتجاهل حق الكويت في الوجود ضمن حدود أمنه وضرورة اعتراف واحترام جيرانها لتلك الحدود. وهل يجوز أن يجبر إنقاذ شعب العراق برفع العقوبات الاقتصادية المفروضة عليه على حساب شعب الكويت وحقه المشروع في الحياة والوجود؟ إن المخاطر التي يمكن أن تترتب على العودة لسياسة إغلاق الجروح العربية دون تطهيرها تطهيراً حقيقياً يمكن أن تؤدي في المستقبل إلى نشوء أزمات خطيرة قد تقضي على الجسد العربي بأكمله. فالعراق دولة عربية كبيرة متعددة الموارد ولا يجوز لها وهي تدعي الحرص على مصالح ومستقبل الوطن العربي أن تقف رافضة الاعتراف بجارتها وحقها في الوجود ضمن حدود أمنه وأن تواصل تعريض المصالح العربية لمخاطر لا تنتهي. ويكفي النظام العراقي ما ارتكبه من جريمة في حق شعبه وحق الكويت والشعب العربي، فقد اغتال أحلام الأمة ومزقها وأسال دماء شهابها وتسبب في تبديد ثرواتها بلا طائل ولا قضية وبشكل غير مسبوق في تاريخ العرب الحديث والمعاصر، فأثبت بذلك أنه تخلف عن زمانه وغاب عن عصره.

الحواشي

- (١) Arnold - Forster, M., The World at War (London, 1974), p. 278.
- (٢) محمد حسين هيكل: ملفات السويس (مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٨٦)، ص ٢٤.
- (٣) America in Vietnam: A Documentary History, ed. with Commentaries by W. Williams, T. McCormick, L. Gardner and W. La Feber (New York, 1989), pp. 300 - 17.
- (٤) محمد حسين هيكل: آفاق الثائنيات (المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت ١٩٨٣)، ص ١٢٥.
- (٥) سامي عصاصة: عديدة سياسية: مقالات في الاقتصاد والسياسة (المكتبة الأكاديمية للنشر، القاهرة ١٩٨٨)، ص ٤١-٤١.
- (٦) محمد حسين هيكل: حرب الخليج: أوهام القوة والنصر (مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٩٢)، ص ٥٤.
- (٧) هيكل: آفاق الثائنيات، ص ١٦٨-٦٩.
- (٨) محمد حسين هيكل: حديث المبادأة (المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت ١٩٨٦)، ص ٥٦-٥٧.
- (٩) هيكل: حديث المبادأة، ص ٨٣.
- (١٠) هيكل: آفاق الثائنيات، ص ١٧٥.
- (١١) هيكل: حرب الخليج، ص ٩١. وفي رأي آخر بلغ دخل العراق من النفط سنة ١٩٨٠م حوالي ٢٦ مليار دولار سنوياً. انظر: Darwish A., Alexander G., Unholy Babylon: The Secret History of Saddam's War (London, 1991), p. 81.
- (١٢) هيكل: حرب الخليج، ص ٢٣٢.
- (١٣) قامت مصر في النصف الأول من سنة ١٩٨٨ بتزويد العراق بعدد (١٦) صاروخاً من طراز كوندور (٢) لاختبارهم ضد أهداف إسرائيلية. وكان لدى الصاروخ الواحد يتراوح من ٦٧٥ - ١٠٠٠ كم ويستطاعته حمل شحنة متفجرة تزن (٥٠٠) كجم. انظر: Darwish and Alexander, Unholy Babylon, p. 89.

Darwish and Alexander, Unholy Babylon, pp. 87-91. (١٤)

Darwish and Alexander, Unholy Babylon, pp. 102 - 14. (١٥)

- (١٦) Darwish and Alexander, Unholy Babylon, pp.115- 34.
- (١٧) أ. لوران: عاصفة الصحراء: أسرار البيت الأبيض، ترجمة محمد مستجير (مكتبة مديني، القاهرة ١٩٩١م)، ص. ٢٠.
- (١٨) هيكل: حرب الخليج، ص ١٦٢.
- (١٩) تحدث الرئيس العراقي صدام حسين عن «فوق نصف إسرائيل»، انظر: غازي القصيبي: «بعد المأساة: ما ينبغي وما لا ينبغي»، مجلة العربي، عدد ٤١٧ (أغسطس ١٩٩٣)، ص ٢٦-٢٧.
- (٢٠) عبر الرئيس العراقي عن ذلك في لقائه مع السفارة الأمريكية في بغداد (أبريل جلانسي) يوم ٢٥ يوليو ١٩٩٠م حين قال «إن سعر النفط في هذه المرحلة وصل إلى اثني عشر دولاراً للبرميل، وهذا أدى إلى خفض ميزانية العراق المتواضعة ما بين ستة أو سبعة مليارات وهذا تدمر». عن محضر اللقاء، انظر هيكل: حرب الخليج، ص ٣٤٦.
- (٢١) وبعد الغزو ادعى السيد/ طارق عزيز في اجتماع لوزراء الخارجية العرب أن «تقاعص» دول الخليج والكويت بالشدات عن حل مشكلة العراق المالية كان السبب الذي دفع العراق إلى احتلال الكويت، انظر: غازي القصيبي: «بعد المأساة»، ص ٢٥.
- (٢٢) Darwish and Alexander, Unholy Babylon, p.279.
- (٢٣) Darwish and Alexander, Unholy Babylon, p.280.
- (٢٤) هيكل: حرب الخليج، ص ٤٣١.
- (٢٥) عامر ذياب التميمي: «العرب ودروس آب»، مجلة العربي، عدد ٤١٧ (أغسطس ١٩٩٣)، ص ٣٣.
- (٢٦) «الاستعمار العربي» عنوان ديوان الشاعر الشعبي عبد الرحمن الأبنودي، ويعبر عن المشاعر المصرية العامة تجاه كرامة الغزو العراقي للكويت، انظر الأبنودي: الاستعمار العربي (المركز الإقليمي الكويتي، القاهرة ١٩٩١م).
- (٢٧) طه المجدوب: «الفقرة الشاملة هي التحدي الأكبر: الوقفة العربية والهمة القومية»، مقال منشور بجريدة الأهرام بتاريخ ١٩٩٣/٨/٨، ص ٥.
- (٢٨) برهان غليون: ما بعد الخليج أو عصر المواجهات الكبرى (مكتبة مديني، القاهرة ١٩٩٣)، ص ٤٩.
- (٢٩) هيكل: حرب الخليج، ص ١٦٩.
- (٣٠) انظر البيان الذي ألقاه جيمس بيكر، وزير الخارجية الأمريكي، أمام مجلس النواب الأمريكي يوم ٤ من سبتمبر ١٩٩٠، في: Darwish and Alexander, unholy Babylon, p. 53.
- (٣١) هيكل: حرب الخليج، ص ١٦٩.
- (٣٢) وصف الرئيس الأمريكي جورج بوش الأزمة الناجمة عن الغزو العراقي بأنها أكبر تحدٍ أخلاقي منذ الحرب العالمية الثانية. انظر: لوران: عاصفة الصحراء، ص ٤٣.
- (٣٣) انظر: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق من يوم الغزو حتى يوم التحرير، إعداد المركز الإعلامي الكويتي (القاهرة ١٩٩١م) ص ١٥-٣٠.
- (٣٤) عن المملك التميمي: العدوان العراقي على الكويت أغسطس ١٩٩٠ - فبراير ١٩٩١ (مسألة الحدود وحلق التاريخ) دراسة تاريخية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد ٤١ (١٩٩٢)، ص ١٤٢.
- (٣٥) محمد عصام دربال: أزمة الخليج: رؤية إسلامية (بيت الحكمة للإعلام والنشر، القاهرة ١٩٩٢م) ص ٣٣.
- (٣٦) غليون: ما بعد الخليج، ص ٧٩.
- (٣٧) هيكل: حرب الخليج، ص ٢٦، ٢٨-٢٩. وانظر أيضاً جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٣٨.
- (٣٨) انظر: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٤٧.
- (٣٩) انظر نص القرار رقم (٦٦٠) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٨)، ص ٥٢٢-٢٣.
- (٤٠) انظر نص القرار رقم (٦٦١) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (١١)، ص ٥٢٤-٢٥.
- (٤١) انظر نص القرار رقم (٦٦٢) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (١٤)، ص ٥٢٧-٢٨.
- (٤٢) انظر نص القرار رقم (٦٦٤) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (١٧)، ص ٥٢٩.
- (٤٣) انظر نص القرار رقم (٦٦٥) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٢٠)، ص ٥٤٥-٤٦.
- (٤٤) انظر نص القرار رقم (٦٦٦) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٣١)، ص ٥٧١-٧١.
- (٤٥) انظر نص القرار رقم (٦٦٧) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٣٣)، ص ٥٧١-٧٢.
- (٤٦) انظر نص القرار رقم (٦٦٩) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٣٤)، ص ٥٧٣.
- (٤٧) انظر نص القرار رقم (٦٧٠) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٣٥)، ص ٥٧٣-٧٥.
- (٤٨) انظر نص القرار رقم (٦٧٤) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٥٠)، ص ٦٠٥-٦٠٧.
- (٤٩) انظر نص القرار رقم (٦٧٧) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٥٣)، ص ٦١١.
- (٥٠) انظر نص القرار رقم (٦٧٨) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٥٤)، ص ٦١١.
- (٥١) قارن: هيكل: حرب الخليج، ص ٥٠٠-٥٠١.
- (٥٢) كان موقف الاتحاد السوفيتي موضع انتقاد العراق، ومن بين أعطاه الحسابات العراقية. وفي جلسة المباحثات التي عقدت بين طارق عزيز ونظيره الأمريكي جيمس بيكر يوم ١٠ يناير سنة ١٩٩١م في جنيف، قال الوزير العراقي: «من سوء حظنا أنه لم يعد لنا شقيق. فلو أن السوفيت ظلوا شفعائنا لما كان قد صدر قرار واحد من مجلس الأمن ضدنا». انظر لوران: عاصفة الصحراء، ص ١٦٩.

عالم الفكر

- (٥٣) أكل وزير الدفاع الأمريكي ويتشارد تشيني يوم الثلاثاء ٢٨ من أغسطس سنة ١٩٩٠م يتصرح أعلن فيه أن صدام حسين يمتلك أحد أكبر الجيوش في العالم وأن قواته تصل إلى مليون جندي ومزود بـ ٦ آلاف دبابة وقوة طيران كبيرة . انظر: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٦١.
- (٥٤) هيكل: حرب الخليج، ص ٢١١ - ٥٤٤.
- (٥٥) ب. وود ورد: القادة، ترجمة فريق من الخبراء العرب، دار الكتاب العربي، دمشق ١٩٩٢م، ص ١٤٧.
- (٥٦) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣٦.
- (٥٧) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٤٨. وقارن: هيكل: حرب الخليج، ص ٤٥٢.
- (٥٨) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٥٥.
- (٥٩) هيكل: حرب الخليج، ص ٤٨٩.
- (٦٠) وود ورد: القادة، ص ١٩٣ - ٩٦. وانظر أيضاً: لوران: عاصفة الصحراء، ص ٧٨ - ٧٩.
- (٦١) وود ورد: القادة، ص ١٩٦.
- (٦٢) قدم سكار كروف هذه النصيحة للرئيس بوش خلال قضاء الأخير عطلة في متجع كينيديكوبرت في ولاية مين، ويعلق لوران على ذلك بأنه في ذلك اليوم من شهر أغسطس عند ساحل المين تقرّر المصير العسكري لصدام حسين: فسيتجشع جيشه من التدمير الكامل، وهي حقيقة تنبئها اليوم. انظر: لوران: عاصفة الصحراء، ص ٥٠.
- (٦٣) هيكل: حرب الخليج، ص ٤٧٠ - ٧١.
- (٦٤) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٧٩.
- (٦٥) هيكل: حرب الخليج، ص ٤٩٣.
- (٦٦) ورد التحذير الأمريكي في رسالة الرئيس الأمريكي بوش إلى صدام حسين، والتي رفض طارق عزيز أن يتسلمها من وزير الخارجية الأمريكي في اجتماع جنيف يوم ١٠ يناير سنة ١٩٩١. انظر نص هذه الرسالة في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٥٧)، ص ١١٧ - ١٨.
- (٦٧) وكانت كل طائرة من طراز (٥٢ب) تحمل ثلاثين طنّاً من القنابل وتعمل كل موجة وفق تكتيك وضع أيام حرب فيتنام، انظر: لوران: عاصفة الصحراء، ص ٢٢٦.
- (٦٨) هيكل: حرب الخليج، ص ٥٦٢ - ٦٣.
- (٦٩) جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٤٢٢، ٤٢٨، ٤٣٢. وانظر أيضاً: لوران: عاصفة الصحراء، ص ٢٢٩ - ٣٠.
- (٧٠) هيكل: حرب الخليج، ص ٥٥٧، ٥٦١.
- (٧١) جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٤٣٧، ٤٣٩.
- (٧٢) انظر: محمد عبدالرحمن الصرعاوي: «آثار الدمار البيئي للغزو العراقي»، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد ٣٩ (١٩٩٢م)، ص ٢٠٩.
- (٧٣) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٢٥٨، ٣٠٧.
- (٧٤) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣٠٨.
- (٧٥) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣٠٢.
- (٧٦) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣١٦.
- (٧٧) جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٤٩٦ - ٤٩٧.
- (٧٨) عن نص المرسوم الأميري الصادر يوم ٢٦ من فبراير سنة ١٩٩١م، انظر: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٦١)، ص ٦٢٢ - ٦٢٣.
- (٧٩) هيكل: حرب الخليج، ص ٥٦٦.
- (٨٠) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣٢٠ - ٢١.
- (٨١) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣٢٢.
- (٨٢) انظر نص القرار رقم (٦٨٦) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٦٢)، ص ٦٢٣ - ٢٤.
- (٨٣) فقدت الحكومة العراقية سيطرتها على محافظات العراق الثلاث عشرة باستثناء ثلاث محافظات هي بغداد، الأنبار، والموصل. انظر: هيكل: حرب الخليج، ص ٥٧٣.
- (٨٤) انظر نص القرار رقم (٦٨٧) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٦٤)، ص ٦٢٧ - ٣٢.

اقرأ في العدد القادم من

عالم الفكر

التيارات الفكرية الجديدة

دراسات حول الجديد في

● البحث التاريخي

● الفكر الاقتصادي

● الفكر الاجتماعي

● الفكر الفلسفي

● الفلسفة

● الفكر الأدبي

● الفكر السياسي

قسمة اشتراك

البيان	مجلة عالم الفكر		مجلة الثقافة العالمية		سلسلة عالم المعرفة		سلسلة المسرح العالمي	
	د. ك	دولار	د. ك	دولار	د. ك	دولار	د. ك	دولار
المؤسسات داخل الكويت	١٢	-	١٢	-	٢٥	-	٢٠	-
الأفراد داخل الكويت	٦	-	٦	-	١٥	-	١٠	-
المؤسسات في دول الخليج العربي	١٦	-	١٦	-	٣٠	-	٢٤	-
الأفراد في دول الخليج العربي	٨	-	٨	-	١٧	-	١٢	-
المؤسسات في الدول العربية الأخرى	٢٠	-	٣٠	-	٥٠	-	٥٠	-
الأفراد في الدول العربية الأخرى	١٠	-	١٥	-	٢٥	-	٢٥	-
المؤسسات خارج الوطن العربي	٤٠	-	٥٠	-	١٠٠	-	١٠٠	-
الأفراد خارج الوطن العربي	٢٠	-	٢٥	-	٥٠	-	٥٠	-

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في : تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم :
العنوان :
اسم المطبوعة :
المبلغ المرسل :
التوقيع :
مدة الاشتراك :
نقدًا / شيك رقم :
التاريخ :

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت .
وترسل على العنوان التالي :

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ - الصفاة - الرمز البريدي ١٣١٠٠

دولة الكويت



الكويت ودول الخليج
الدول العربية الأخرى
خارج الوطن العربي

دينار كويتي .
ما يعادل دولارا أمريكيا .
ثلاثة دولارات أمريكية أو مايعادلها .